



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta:
MICHELANGELO
David (Florența,
Galleria dell'Accademia:
detaliu)



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE
NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ,
ALĂXANDRU BACIU.

DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

182

3-1976

SUMAR

MICHELANGELO

ȘI

PATHOSUL CONȘTIINȚEI MODERNE

THEODOR ENESCU: *Gloria lui Michelangelo: premise istorice pentru o antologie* • 4

LA IZVORUL MARILOR ENERGII SPIRITUALE

MICHELANGELO: EVOCĂRI ȘI EXEGEZE

Argument • 13

ÎN LUMEA LITERELOR MODERNE

STENDHAL: *Caracterul lui Michelangelo; Gustul pentru Michelangelo va renaște*; DELACROIX: *Judecata de Apoi*; WALTER PATER: „*Meșterul pietrei vii*”; GEORG SIMMEL: *Infinitul în finit*; GIOVANNI PAPINI: „*Chipul meu e ca o sperietoare*”; THOMAS MANN: *Erotica lui Michelangelo* • 17

MICHELANGELO: *Rime*: 4, 5, 46, 60, 62, 63, 84, 87, 90, 151, 159, 193, 236, 277, în *tălmăcirea lui Radu Boureanu* • 39

ÎN LUMEA CRITICII CLASICE

JACOB BURCKHARDT: „O lumină pentru istoria spiritului modern“

HEINRICH WÖLFFLIN: *Michelangelo, o forță prometeică*; MAX DVORAK: *Arta ca adevăr interior* • 54

ION FRUNZETTI: *Michelangelo și destinul omului* • 68

Cu numeroase imagini din creația sculptorului

MARY McCARTHY

PĂSĂRILE AMERICII

Roman, fragmente, în românește de Anda Boldur, cu o prezentare de Ioan Comșa • 90

IOAN COMȘA: *Interviu cu Mary McCarthy* — în exclusivitate pentru „Secolul 20“ • 84

ANDREI VOZNESENSKI

„RITMUL STRĂZII, AL INIMII, AL MULȚIMII“

Șoseaua lui Rubliov, Muriți la timp, Mamele rămân orfane, Interior, Oza, poeme în românește de Marin Sorescu, Madeleine Fortunescu și Leonid Dimov • 119

MADELEINE FORTUNESCU: *interviu cu Andrei Voznesenski*, în exclusivitate pentru „Secolul 20“ • 116

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

Fascinația umanului: VASILE NICOLESCU, „Starea lirică“ (Gh. Grigurcu) • 126

OPERE REPREZENTATIVE ALE CULTURII ROMÂNEȘTI ÎN CIRCUITUL VALORILOR UNIVERSALE

ANTON DUMITRIU

Perenitatea rațiunii, text scris pentru „Secolul 20“;

The Structure of Aristotle's Logic, fragment din volumul *Istoria Logicii*, în curs de apariție la editura britanică „Abacus Kent“ • 132

MICHELANGELO: *Lupta Centaurilor cu Lăpțișii*, relief, detaliu (Casa Buonarroti) ►



MICHELANGELO

ȘI

PATHOSUL CONȘTIINȚEI MODERNE

THEODOR ENESCU

GLORIA LUI MICHELANGELO

PREMISE ISTORICE PENTRU O ANTOLOGIE

*Il y a plus affaire à interpréter les
interprétations qu'à interpréter les choses.*

MONTAIGNE

„Gloria“ lui Michelangelo — care rămîne poate unul din fenomenele cele mai extraordinare din istoria afirmării sociale a personalității umane, aici avîndu-și originea concepția modernă a genului — această fabuloasă glorie avea să cunoască, nu mult chiar după proclamarea ei, o perioadă de parțială eclipsă. Nici în timpul vieții — cu toată exorbitanta celebrare a caracterului excepțional al apariției lui Michelangelo — se știe că nu se poate vorbi de o recunoaștere unanimă. Mai ales după „Judecata de apoi“, care dezvoltă la maximum o profundă și complexă meditație asupra raportului dintre suflet și trup, reclamînd o înțelegere superioară a „ilustrației“ și capacitatea de a citi imaginile ca simboluri spirituale — apar atacurile și contestările, deslănțuite nu numai de ipocrizia vindictivă a unui Aretino, dar nutrite și de acel mod comun, vulgar, poate de nedeazădăcinat, al lecturii literale, profane, a imaginilor. Reacțiile veneau tot atît de violente și din mediul florentin, unde în 1549, Michelangelo putea fi numit „quest'inventore d'immondizie“ („acest inventator de murdării“). — De reanimarea fărnîcă a sentimentului decenței, împinsă pînă la grave acuzații de erezie, profitau în primul rînd nu apărătorii teoretici ai unei doctrine, ci cei materialmente interesați. Michelangelo reacționa cu seninătate la asemenea atacuri, sau cu amărăciune și drastică sancționare morală, cum mărturisește replica sa — relatată de Vasari — la vestea că papa Paul IV intenționează să acopere nuditățile ultragloase din fresca *Judecății*: „treabă prea ușoară e să îndrepti picturi, ci să se străduiască papa să îndrepte pe oameni! Dinspre partea venețienilor fideli unei concepții senzuale asupra artei, ostilă unui neo-platonism intelectual, și în același timp mai apropiată de spiritul popular flamand și olandez în înțelegerea funcțiilor imediat domestice ale artei, aveau să vină primele rezerve ironice sau cele situate pe planul propriu-zis artistic (Andrea Calmo, Pietro Aretino — care oferise dintru început o interpretare iaturanică, pur senzuală a picturii lui Michelangelo — și mai ales, Ludovico Dolce, în 1557). În același spirit de ne-

înțelegere, Paolo Veronese va invoca în fața membrilor Inchiziției, în sprijinul licențelor sale, figurile nude din *Giudizio* „in atti diversi, con poca reverentia”; replica inchi-torului însă, afirmând categoric poziția nouă, oficială, a autorității eclesiastice, se situa la altitudinea viziunii autorului: „in quelle figure non vi è cosa se non de spirito!” Prin una din puținele plauzibile relatări cuprinse în dialogul lui Francisco de Hollanda (atât de contestabil în cea mai mare parte, de folosit numai printr-o riguroasă critică comparativă) ne este cunoscut, într-o formulă memorabilă, conceptul despre artă al lui Michelangelo: „o muzică și o melodie pe care numai intelectul le poate înțelege, și aceasta cu multă dificultate!”

È astfel de la sine înțeles cum opera lui Michelangelo, în care nimic nu apare fără o profundă, complicată elaborare spirituală, totdeauna situată dincolo de căile unanime, nu putea satisface necesitatea unei prime încântări senzoriale, reclamată de comuna tradiție venețiană, care în fond avea să triumfe în următoarele două secole, nutrind latura hedonistă a artei înțelese în spiritul propagandist al Contrareformei. Aplicarea tot mai rigidă a principiilor acesteia contribuia la o instaurare a „regulilor” și a „legilor” pe care autoritatea geniului lui Michelangelo le discreditașe, și adoptarea preceptelor clasiciste consolida un sistem eclectic de conveniențe al „frumosului” și „distinsului” și „armoniei grațioase”, în hotarele căruia arta marelui florentin nu putea încăpea. De aceea și Caracci, și un Scanelli, dar mai ales amatorii și criticii francezi începînd cu Roland Fréart de Chambray în 1662, vor respinge vreme de mai bine de un secol geniul lui Michelangelo sau vor exprima serioase rezerve. Tonul contestării putea atinge pe cel al lui Félibien din *Entretiens...* (1688): „Il éalt si peu digne, que s'il eût paru dans ces temps libres, où la Grâce jouëait qualtablement du mérite des grands hommes, il n'eût été considéré parmi les peintres que comme un sophiste parmi les vrais Philosophes, ou comme un tailleur de pierres et un maçon dans les atèllers des architectes”. Asemenea judecăți negative vor constitui nota dominantă, deși nu vor lipsi, suscitade totuși de impunătoarele evidențe ale geniului, opinii contrare (Jacques Thuillier a consacrat nu de mult un studiu „Polemicii în jurul lui Michelangelo în secolul al XVII-lea”).

Artistul care întruchipa idealul estetic era firește Rafael, însă disputele în jurul primatului celor două genii ale Renașterii italiene pot fi întâlnite adesea mai ales în cursul secolului XVIII. Astfel Goethe, în jurnalul celei de-a doua șederi la Roma, nota o plimbare vesperală cu un compatriot în cursul căreia au discutat în jurul înțelietății lui Michelangelo sau Rafael: „eu țineam cu primul, el cu celălalt; am sfîrșit prin a în-clina amîndoi un imn lui Leonardo” (31 Iulie 1787). Era fericit, spunea, că aceste nume încetaseră acum de a mai fi simple nume și deveneau în el din ce în ce mai perfecte „idelle vil ale valorii acestor oameni excelenți” (lebendige Begriffe des Wertes dieser trefflichen Menschen). Într-adevăr, la 2 decembrie 1786 scria din Roma despre emoția imensă încercată cu patru zile înainte, în Cappella Sistina, la „privelișteea grandioasei capodopere” (den Anblick des grössten Meisterstücks). Se declara în acel moment atât de entuziasmat de Michelangelo, încît nici chiar Natura nu-l mai satisfăcea, după el, de vreme ce n-o putea vedea cu ochi mari ca al lui. Și înțelegem dintr-o asemenea confruntare ce dimensiuni considerabile dobîndise marele florentin în spiritul lui Goethe. Mai mult, îndrăznea chiar să mărturisească („kaum darf ich sagen”, abia cutez s-o spun), trecînd în Loggia-le lui Rafael, că privirea nu mai putea stăru: ochiul fusese atît de dilatat și cucerit de colosalele forme și de strălucitoarea desăvîrșire a tuturor detaliilor, încît spiritualele virtuozități ale arabescurilor și istoriilor biblice, oricît de frumoase, nu puteau suporta comparația acelor. Desenase la Roma și după operele lui Michelangelo, și în Cappella Sistina revenea în august 1787, participînd la ședințele execuției unor copii în acuarelă — cu care prilej nota că tocmai în acele zile Michelan-gelo „cîștigase din nou cînstire în ochii artiștilor” (hatte aufs neue die Verehrung der

Künstler gewonnen). Pe lângă celelalte mari calități, i se mai recunoștea a fi neîntrecut chiar și în colorit și devenise o modă a disputa care dintre cei doi a avut mai mult geniu („es wurde Mode zu streiten ob er oder Raphael mehr Genie gehabt“). Este drept că Goethe refuza ca oțioase asemenea dispute — însă cu timpul și-a îndreptat cu predilecție admirația spre Rafael, găsindu-l pe Michelangelo prea „forțat“. Însă impresia exercitată de arta acestuia a rămas neștersă în memoria sa, încît peste aproape treizeci și cinci de ani de la data cînd notase într-un carnet de călătorie romană „Peter in Vinculis. Mosé“, într-o notă de recomandări pentru reprezentarea în sculptură a lui Christos și a douăsprezece figuri biblice (1830), despre Moise scria că nu-l poate gîndi altfel reprezentat decît șezînd — mărturisind că asupra puterii imaginației sale se înstăpînise atît de mult „die überkräftige Statue des Michelangelo“, încît nu se mai putea desprinde de ea („dass ich nicht von ihr loskommen kann“).

Printre acei pictori nutrind un nou entuziasm pentru Michelangelo, de care vorbea Goethe, se va fi numărat și W. Tischbein (autorul faimosului portret roman al poetului) — la care aflăm observații ce denotă o schimbare hotărîtă a orientării critice și a preferințelor exclusive de pînă atunci. Semne ale aceleiași deschideri de noi orizonturi gustului pot fi sesizate și într-o remarcabilă descriere a *Judecății*, scrisă tot în 1787 (publicată în 1792) de Karl Philipp Moritz — scriitor din cercul lui Goethe, cu care avea relații aproape zilnice la Roma — autor și al unor interesante eseuri de estetică, preocupat odată de capacitatea descrierii literare de a evoca operele plastice („Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können“). În același an, 1787, un pre-romantic înfocat, Wilhelm Heinse, publica *Ardinghello und die glückseligen Inseln* — „stranie producție“, cum o numea Schiller, în care printre descrierile de capodopere italiene — făcute într-un spirit ce voia să se opună tipului prea uniform impus artelor de Winckelmann — Michelangelo este salutat cu entuziasmul unei propoziții ca aceasta: „Das Erhabene schlägt ein wie ein Wetterstrahl und berührt am ersten die grossen Seelen“ (Sublimul cade ca un fulger și atinge întîi sufletele mari).

„Sublimul“: era noul concept estetic ce contribuise mai mult poate decît oricare element al analizei „frumosului“, întreprinse mai ales după 1750, la dislocarea concepției clasiciste și la acele transformări ce se operau în gustul estetic al vremii, ducînd la formarea spiritului pre-romantic. Resuscitat prin noua vogă conferită încă din secolul precedent micului tratat al lui Longinus de către traducerea lui Boileau, conceptul de sublim se va încetățeni în speculațiile literare ale secolului XVIII, ca și în cele filosofice, unde ajungea să facă obiectul unei analize ce însoțea pe cea a „frumosului“ în *Kritik der Urtheilskraft* a lui Kant. Dar avea să fie cultivat în mediul cultural englez cu multă asiduitate, aflîndu-și mai imediat ecou în gîndirea critică, pragmatică. Unui astfel de ecou i se datorește faptul că Jon. Richardson — în genere respingînd geniul lui Michelangelo — putea descrie în 1728 o operă a acestuia în termeni pozitivi — care erau cei ai unei estetici a sublimului. Și sub autoritatea validată a acesteia G. B. Niccolini va susține împotriva clasicștilor, în fața Academiei Florentine, mai tîrziu, în 1825, prelegerea sa *Del Sublime e di Michelangelo*. Dar sub pavăza acestui concept, primul lui Michelangelo era proclamat în termeni inechivoci în faimoasele *Discursuri* ținute la Royal Academy între 1769 și 1791 de președintele ei, Joshua Reynolds. Bucurîndu-se de un imens prestigiu în epocă și de promptă răspîndire, acestea aveau să stea de fapt la originea re-descoperirii romantice a geniului lui Michelangelo.

Personalitatea lui Reynolds se impusese contemporanilor cu o autoritate ce depășea considerabil cercul propriu-zis al artei sale. Încă de la începutul ascensiunii, era un membru eminent al mediului literar englez, prieten cu marele critic literar Johnson, cu Burke, Goldsmith, Gibbon și Garrick, înființase cu ei cercul literar cel mai activ al vremii, faimosul *The Club*. „I know no man who has passed through life with more observation than Reynolds“ — sentențiasă Samuel Johnson. În elaborarea fal-

moaselor *Discourses*... care-i aduceau și un considerabil prestigiu literar în epocă. Reynolds se bucurase de constantul schimb de păreri și de prealabilele consultații literare ale unor Johnson sau Edmund Burke, autorul celebrei „Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful”; mai mult chiar, excelența eseistică a *Discursurilor*... făcuse pe Walpole și pe alții să nutrească falsa idee că fuseseră chiar scrise de Burke (cf. F. W. Hilles, *The Literary Career of Sir J. Reynolds*, Cambridge, 1967, p. 137—141). Înalta valoare a gândirii și talentului literar impunea posterității să situeze pe pictorul englez în marea tradiție umanistă a personalității, și în asemenea descendență îl prezenta Baudelaire, cînd deplîngea împuținarea și deteriorarea idealului intelectual al formației artistice: „... la saison des Michel-Ange, des Raphael, des Léonard de Vinci, disons même de Reynolds, est depuis longtemps passée et ... le niveau intellectuel général des artistes a singulièrement baissé”.

Încă din 1750, în notițele ce pregăteau prima sa intervenție literară, Reynolds, rupînd tradiția elogiului unanim al lui Rafael, afla o justificare a grandorii lui Michelangelo prin comparația cu Homer, dezvoltînd-o în sensul unei idei împrumutate de la Pope și conexînd-o cu o teorie care avea să-i fie scumpă, cea a Geniului, dezvoltată după aceea în spirit romantic. Astfel prima etapă a operației critice, pe care avea s-o desfășoare coerent în decursul a aproape trei decenii, de re-considerare a valorii sublime a artei lui Michelangelo — singulară în epocă prin demersul ei critic elaborat — începea în una din cele trei scrisori literare publicate în 1759: „s-a considerat și, cred, cu bun temei, că Michelangelo citeodată transgresează aceste limite [cele îngăduite armoniei artistice, după canoanele rafaelite]; și socotesc că am văzut figuri de-ale lui în care e foarte dificil să determini dacă sînt în cel mai mare grad sublime sau la granița ridicolului. Se poate spune despre asemenea greșeli că sînt ebulliții Geniului; însă, în cele din urmă, el are măcar meritul că niciodată n-a fost insipid; și oricît înverșunare potrivnică pot isca operele sale, ele se vor dovedi totdeauna, nevednice de dispreț. Ceea ce am luat aici în considerație, a fost stilul sublim, în deosebi cel al lui Michelangelo, Homer-ul picturii... în Pictură, ca și în Poezie, stilul cel mai înalt are cel mai puțin din natura comună”. Înainte de rostirea primului *Discurs*, într-o scrisoare din 1769, rezumînd concluziile călătoriei în Italia, scria colegului și prietenului său James Barry: „Cappella Sistina este producția celui mai mare geniu care s-a consacrat vreodată artelor; se cuvine a cerceta pe temelul căror principii o asemenea uimitoare grandoare a stilului a fost realizată”. Se poate afirma că în această ultimă frază se află unul din argumentele principale pe care Reynolds și-a propus să le urmărească în *Discourses*... În cel de-al IV-lea mai ales, din 1772 (ca și în al V-lea, din anul următor), va dezvolta prețuirea lui Michelangelo, definirea în termeni critici a altitudinii artei sale, dezvoltînd-o cu cea a lui Rafael, idolul incomparabil al vremii. Nelimitata prețuire a lui Michelangelo — stîrnește uimire și atitudini negative printre artiști și cunosători, și unul dintre cei care reacționau restrictiv era chiar James Barry, un personaj de vază în Royal Academy. Și probabil o asemenea îndrăzneală a judecății critice dădea un nou răsunset *Discursurilor*... lui Reynolds, atît în Anglia cît și peste hotare, în Italia în primul rînd, unde apăsă în 1778, prima traducere străină a colecției celor șapte discursuri rostite pînă atunci, o traducere florentină („transportati dall'inglese nel toscano idioma — în Firenze — 1778”) al cărei editor își justifică inițiativa prezentîndu-l pe autor ca „il più grande, il più imparzial giudice delle produzioni degli Artefici rinomati e finalmente un'adoratore e un Imitatore sommo del nostro immortal Buonarroti, che è lo stesso che dire un genio egualmente straordinario”. Reynolds trebuie să fi cunoscut acea afirmație a lui Michelangelo, dintr-o scrisoare (afirmație prezentă și la primii săi biografi): „et avevane bene cagione Raffaello, che cio che aveva dell' arte, l'aveva da me”, căci el introducea inevitabila confruntare printr-o asemenea observație: „Lui Michelangelo îi datorează Rafael existența, îl datorează grandoarea

stiului său. Efectul operelor capitale ale lui Michelangelo corespunde perfect la ceea ce Bouchardon spunea că simte când citește pe Homer: întreaga sa ființă îi pare atunci a deveni imensă și toată natura din jurul său coborâtă la micimea unor atomi... Rafael are mai mult gust și fantezie, Michelangelo mai mult geniu și imaginație. Unul excela în frumusețe, celălalt în energie. Michelangelo are mai mult din inspirația poetică; ideile sale sînt vaste și sublimе; oamenii săi aparțin unei ordini superioare a ființelor, ... Operele lui Michelangelo au un puternic, particular și pecetluit caracter; ele par a fi izvorît pe de-antregul din spiritul său propriu, și acest spirit era atît de bogat și abundent, încît n-avea nevoie, sau părea a disprețui, să privească în afară pentru vreun ajutor străin... dacă înțîietatea trebuie acordată celui care posedă mai mult ca oricare alt om o bogată îmbinare a celor mai înalte calități ale artei, nu încapе îndoială că nu altul decît Rafael este înțîiul. Dar dacă, așa cum Longinus gîndește, sublimul, fiind cea mai înaltă excelență pe care alcătuirile umane o pot atinge, compensează din belșug absența oricărei alte frumuseți, și răscumpără orice alte absente, atunci Michelangelo se impune cu precădere". Să recitim execuția lui Michelangelo cuprinsă în rîndurile citate ale lui Félibien, ce exprimaу cu aproape un secol în urmă înfătuarea punctului de vedere al unei arte prea sigure pe desăvîrșirea ei, secerînd cu suficiența sa închipuită spațiul de timp a două veacuri artistice, să le rememoram confruntîndu-le cu implacabilele sentențe ale lui Reynolds din același Discurs, spre a ne da seama de radicale transformări ce surveniseră în spiritul vremii, prevestind o adevărată revoluție în principii, revoluție al cărei herald îl vom vedea, la începutul secolului următor, pe Stendhal: „Mă voi aventura să spun — continua marele pictor englez — cu cît mai mult sublimеle sale frumuseți vor fi studiate și cunoscute de artiștii noștri și de Mece-nații Artei noastre, cu atît mai mult acel mare om va urca între noi în prețuire și faimă. Pe măsură apoi ce știința noastră va crește, vom ajunge a fi capabili să nutrim pentru el acea venerație pe care oamenii de mare înțelegere i-o arătau pe timpul papei Leon al X-lea, fiind lucru de luat aminte că pe vreme ce Arta noastră decădea, fama lui scădea printrе noi". La lectura acestui Discurs, marele Johnson, ce constituia atunci un fel de centru vital al conștiinței culturale, își exclamase aprobarea admirației la modul ce-i era personal: „Socotesc că acestea aș fi putut întocmai să le spun la fel și eu însumi. Foarte bine, Mister Reynolds, foarte bine într-adevăr. Dar nu vor fi înțelese". Reynolds va mai reveni în același spirit asupra lui Michelangelo și în unele din următoarele *Discourses*..., dar va socoti ca o încununare necesară operei sale literare să consacre ultimul Discurs, pe care-l rostea într-o atmosferă solemnă și impresionantă, la 3 decembrie 1790, unei apologii profetice a lui Michelangelo: „... mari exemple de excelență a minii [pe care el o posedă] pot fi desigur aflate în sculptura antică... dar grandoarea caracterului, a gestului și atitudinii pe care el o dăruia cu generozitate tuturor figurilor sale, și care atît de bine corespunde grandorii conturului său, exemple de asemenea lucruri nu există; ele nu puteau fi deci generate decît de cea mai poetică și sublimă imaginație... Sublimul în pictură, ca și în poezie, într-atît covîrșește și pune stăpînire pe spiritul întreg, încît nu mai rămîne nici cel mai mic spațiu pentru concentrarea criticii mărunte. Micile eleganțe ale artei, în prezența acestor mari idei (*Sistina, Mosè*) atît de grandios exprimate, își pierd orice valoare, și le simțim, pentru moment cel puțin, nevrednice de atenția noastră. Judecata corectă, puritatea gustului, care-l caracterizează pe Rafael, rafinată grație a lui Correggio și Parmigianino, totul piere în fața lor... Toți contemporanii și toți succesorii săi au extras din Michelangelo tot ceea ce avea să fie în operele lor impunător și malestuos... El a fost strălucitorul astru de la care pictura a dobîndit o nouă lumină; în minile sale ea a dobîndit nouă întrupare și a devenit o altă și superioară artă. Cîtor și părinte al artei moderne, pe care nu numai că a inventat-o, dar prin divină energie a spiritului său, a purtat-o în cel mai înalt punct al desăvîrșirii posibile... Michelangelo posedă partea poetică a artei noastre în cel mai eminent grad;

și același cutezător spirit care l-a împins să exploreze cel dintâi necunoscutele regiuni ale imaginației, încântat de noutate și însuflețit de succesul descoperirilor sale, nu s-a putut împiedica să-l stimuleze și să-l împingă înainte. Artă noastră, în consecință, asumă acum un rang la care ea n-ar fi cutezat niciodată să năzuiască, dacă Michelangelo n-ar fi descoperit lumii ascunsele puteri pe care ea le posedă". Ultimele cuvinte pe care Reynolds bătrîn, cu vederea aproape pierdută, le rostea cu emoție supremă, în public, aveau să devină o faimoasă sentență, des citată de-atunci înainte și pe drept cuvînt celebrată ca „inaugurînd o nouă epocă în istoria gustului" (Fr. Haskell): „Reflectez, nu fără vanitate, că aceste Discursuri vor purta mărturie de admirația mea pentru acel într-adevăr divin bărbat, și aș dori ca ultimul cuvînt pe care îl voi pronunța în această Academie, și din acest loc, să poată fi numele lui Michelangelo" (I reflect not without vanity that these Discourses bear testimony of my admiration of that truly divine man, and I should desire that the last words which I should pronounce in this Academy, and from this place, might be the name of MICHAELANGELO). Acest ultim Discurs al lui Reynolds avea să stîrnească, datorită desigur inspirației sale patetice, și cumpănitei dezvoltări logice, admirația contemporanilor, aprinsă pînă la erupția entuziastă a episcopului Londrei: „... e opera unui mare maestru, al cărui nume va fi tot atît de mult și pe drept cîstit de acest secol cum cel al lui Michelangelo a fost cîstit de el». Puținele luni de viață ce-i mai rămîneau, Reynolds le consacra, într-un fel de coerență a vocației profetice, transformărilor pe care deciziunea supremului elogiu adus lui Michelangelo îl obliga să le opereze în unele judecăți din precedentele Discursuri.

În metoda critică a lui Reynolds intra necesitatea unei valide cunoașteri a conținutului de idei, la care o operă sau personalitatea unui artist se cuvine a fi referite spre a putea fi judecate, cel care se angaja să se pronunțe asupra lor netrebuind să le întîmpine «unacquainted» — neinformați — în privința principiilor în cuprinsul cărora fuseseră realizate. O asemenea formă necesară a abordării critice, el o numea «reason». Se înțelege că această modalitate trebuia să stîrnească ironiile și sarcasmele mai tinărului său contemporan, singularul poet și pictor William Blake, ce-și făcea din Michelangelo unul din idolii săi, convins a-l fi cuprins profunzimea unică prin pură putere spirituală a intuiției și imitîndu-l în folosirea nudului ca principal vehicul al expresiei. Pe un exemplar al ediției a II-a din 1798 a *Discursurilor* — el a lăsat o serie de adnotări iritate negînd capacitatea lui Reynolds de a înțelege spiritul artei lui Michelangelo, a cărei esență i-ar fi rămas străină și pe care e drept Blake are meritul de a nu o defini niciodată cu claritate, de a nu o analiza și explica, înconjurînd-o de circumlocații misterioase, sau de inspirate fulgurații așa cum se cuvine a proceda cu adevărata revelație. Cîteva din aceste însemnări — cu savoarea directă a invectivei lor mînioase — ar merita amintite deoarece constituie o mărturie a puținelor sondări din interior a duhului artei lui Michelangelo pe care le putem întîlni în aria romantismului.

O apropiere, de ordin plastic în primul rînd, de pictura lui Michelangelo — o vom întîlni la urmașul lui Reynolds la președinția Academiei Regale, elvețianul Heinrich Fuseli — straniu pictor de viziuni romantice onirice, violente și fantastice-exacerbate de agitația paroxistică, grandilocventă, a desenului, ce pare de-adeptul o caricare demonică a teribilității figurilor michelangioloști, din care desigur el s-a inspirat. Dar nu odată figurile lui Fuseli — redescoperit azi, obiect predilect pentru analiza complicatei structuri psihice a imaginației romantice timpurii (Jan Starobinski e autorul unui interesant eseu asupra unei faimoase compoziții) — ne amintesc prin însușirile lor tensiune patetică, avertismentul lui Reynolds că imitarea «invențiilor» Fuseli lui Michelangelo «is always dangerous, and will prove sometimes ridiculous». Fuseli a fost însă și un literat, autor destul de prolix de cărți, articole și conferințe de istoria artei și despre Michelangelo a lăsat cîteodată fragmente interesante, uneori inspirate,

ca cel de pildă, din 1805, despre sentimentul înăscut al grandorii: «Copilul, femeia, mediocritatea, diformitatea, asupra tuturor el imprimă grandoare. Un cerșetor ieșea din mîinile lui, ca un patriarh al sărăciei; cocoșa piticului său e plină de demnitate; femeile lui sînt matrice de stirpi; e aceasta *la terribil via...* el a fost inventatorul picturii epice» sau lapidara formulă: «take him in all in all, was Michelangelo the salt of art» — sarea artei. Dar, mai vrednice de relevat, au ieșit de sub condeul lui Fuseli unele prețioase observații, mai puțin obișnuite, asupra culorii lui Michelangelo, ca, de pildă, aceasta: «Ieremia printre profeți strălucește cu strălucirea lui Tițian, dar cu o respirație necunoscută acestuia și lui Giorgione» sau «Eva sub copacul din paradis are blînda armonie perlată a lui Correggio».

Că Michelangelo a generat mai mult decît două epoci în istoria artei, cea a manierismului și cea a barocului, lucru demonstrat de critica clasică de la Burckhardt și Springer, la Wölfflin și Riegl și Dvorak, și că viziunea lui, în cele trei arte, opera transformări atît de radicale încît hotăra întreg destinul artei moderne, destul de recente cercetări, prin analize pertinente, au arătat-o în mod convingător, trei eseuri din 1964 ale lui Cesare Brandi fiind exemplare în acest sens. Reynolds, ca unul din ultimii supraviețuitori ai aceluia titanic neam de artiști umaniști — cum îl vedea Baudelaire — vestise generațiilor următoare, incapabile de putere vizionară, acest adevăr exemplar. Și vestirea lui avea s-o reia peste aproximativ o jumătate de secol un artist pe care tot Baudelaire îl socotea ca o solitară apariție a aceleiași dispărute specii — Delacroix. În *Revue de Paris* din 1830, Delacroix publica un prim studiu despre Michelangelo din seria celor pe care le consacra în acei ani cîtorva nume mari ale picturii din trecut. El revenea asupra lui Michelangelo peste șase ani cu prilejul expunerii la noul muzeu înființat de Thiers «Musée des Etudes (des Copies)», și instalat în vechea capelă des Petits-Augustins. Mai ales în acest din urmă eseu, el pare să reia afirmații din Reynolds — ca cea de pildă despre «părintele artei moderne» sau comparația cu Homer. «Discursurile» pictorului englez știm că făceau parte din cărțile sale preferate (era al său «favorite English theorist», cf. G. P. Mraz, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton, 1966, p. 83—84 etc.) — și eouri din vederile lui Reynolds pot fi aflate în multe locuri din *Journal*. Important e aici și tonul polemic adoptat de pictor față de meschina capacitate de viziune a contemporanilor săi, de ipocrizia lor («cel mai materialist dintre secole» reproșînd tocmai «materialitatea» formelor) — ton evocînd o mușcătoare diatribă a lui Baudelaire adresată aceluiași public ce întîmpina cu ostilitate și indiferență chiar arta marelui său pictor preferat: «Dans le sens le plus généralement adopté, Français veut dire vaudevilliste, et vaudevilliste, un homme à qui Michel Ange donne le vertige et que Delacroix remplit d'une stupeur bestiale...». Deși Delacroix n-avea să ajungă niciodată în Italia, observațiile sale despre operele lui Michelangelo sînt de o mare acuitate, de o promptă și profundă înțelegere a unor puncte esențiale, ca de pildă, cu privire la *Judecata de apoi*, cea despre unitatea spontană a inspirației în întreaga compoziție — sau reflecția admirabilă din fragmentul din *Journal* (1854), din care înțelegem că își dăduse seama de importanța centrală a «punctului de viziune» unic în sculptura lui Michelangelo — lucru ce se știe că definește cu rigoare modul acestuia de a concepe sculptura, atît de radical deosebit de cel al artistului arhaic și grec, sau de cel proclamat de un Cellini, demonstrat spectaculos de Giambologna, adoptat apoi de întreaga sculptură modernă, și reafirmat original de spațiul cubic preconizat de Rodin, a cărui descendență michelangioloescă, adesea invocată, sculptorul Adolf Hildebrandt (autorul falmoasei cărți *Probleme der Form* și unul din întemeietorii teoriei vizualității pure) l-o nega tocmai pe asemenea evidente temeluri de disparitate. Și merită încă de observat în legătură cu interpretarea non-finitului la Michelangelo, pe care o schițează aici Delacroix, presupunîndu-i originea într-o viziune tipică de pictor — că punctul ei de vedere avea să constituie nucleul unei interesante interpretări,

dezvoltate în termenii vizualității pure, într-un eseu din 1937, de Carlo Aru (*La veduta unica e il problema del non-finito in Michelangelo*). E curios de semnalat de asemeni cum, în același fragment, din *Journal Delacroix* se întâlnește încă o dată cu Reynolds: episodul stejarului gigantic ce suscită meditații michelangioloeste evocă o observație a pictorului englez: «un arbore ale cărui ramuri au un anume grad de regularitate nu este atât de nobil ca un bătrîn stejar cînd greoaiele lui ramuri se încîlcesc într-o sălbăcie dezordonată» — observație ce ducea la asocierea nobilului copac cu «sursa grației și frumuseții lui Michelangelo».

În meditațiile din *Journal*, Delacroix mai revenea asupra lui Michelangelo, odată, din nou în 1854, remarcîndu-i un alt «grand mérite»: «projet du grand et du terrible même dans un membre isolé» și în același sens subliniind altădată grandoarea desenului michelangioloesc, la fel de prezentă și în schița celui mai insignifiant detaliu. Dar asemenea însemnări, ca și această frază întîlnită în 1857: «Cette turbulence sombre de Michelange, ce je ne sais quoi de mystérieux et d'aggrandi qui passionne son moindre ouvrage... tout cela est de nous, et les anciens ne s'en sont jamais douté» — sînt excepționale de la o vreme în *Journal*, unde, mai ales după 1850, se întîlnesc tot mai des rezerve nu numai față de romantici, dar și față de Beethoven și Shakespeare, cum se întîlnesc și față de Michelangelo: în conversații de pildă cu Chenavard — pictorul de mari compoziții preuit de Baudelaire pentru solida sa cultură figurativă și filosofică — și care îi vorbește de «son cher Michelange» — sau dînd dreptate observațiilor lui Riesener în privința temperării «entuziasmului cel-l pot inspira picturile lui Michelangelo», atunci cînd îi relatase cele spuse de Corot despre «la supériorité prodigieuse de ses ouvrages». Spiritul lui Delacroix practica acum — poate ca o compensație, de ordine și disciplină, a imaginației sale — un exercițiu interior asiduă al calmului, cultivînd meditațiile de căutare a armoniei, a seninătății «clasice», a echilibrului ne-turburat, îndepărtîndu-se tot mai mult de vechea lui mărturisire intimă: «Je n'aime pas la peinture raisonnable. Il faut que mon esprit brouillon s'agite». Însă în zona artei și a literaturii acelei prime jumătăți a secolului romantic, la Delacroix aflăm, după Stendhal, cele mai pasionante observații originale, relevante în ce privește spiritul ce anima noul interes suscitât de Michelangelo. Rămînînd tot în zona picturii, s-ar mai cuveni amintit Girodet-Trioson, care, făcînd în 1817, în fața Academiei reunite, elogiul «originalității», o idee mult dezbătută în acei ani de afirmare a romanticilor, invoca exemplul lui Michelangelo: Girodet, în ale cărui idei despre artă, demonstra recent un cercetător englez, se află una din sursele principale ale teoriilor lui Freenhofer, eroul lui Balzac din falmosul *Le chef d'oeuvre inconnu*.

Dar 1817 — anul intervenției lui Girodet, era cel al apariției celor două volume ale lui Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, moment capital în «fortuna» lui Michelangelo, din ale cărui implicații se vor vedea desprinzîndu-se fire de o genuină vitalitate ce vor genera urzeala atitudinilor spirituale celor mai semnificative de-a lungul unui secol, pe fondul cărora chipul lui Michelangelo va începe să exercite o multiplă și tot mai profundă chemare.

Volume despre care — legîndu-le tocmai de acest decisiv capitol al lor — Wölfflin, în prefața primei traduceri germane, din 1924, afirma că la ceasul lor erau pline de prezent și, ceea ce înseamnă mai mult, pline de viitor¹, arătînd că epoca profetizată de Stendhal, cea a energiei pasionale ce se va cuveni să-l adopte ca patron pe Michelangelo, nu întîrzie să-și producă manifestul romantic: cinci ani mai tîrziu Delacroix expunea tabloul său revoluționar *Barca lui Dante*.

¹ «Zu Ihrer Stunde aber waren die zwei Bände von Stendhals Geschichte voll Gegenwart und, was mehr heissen will, voll Zukunft»



MICHELANGELO:
Pietà Rondanini
Castello Sforzesco

LA IZVORUL MARILOR ENERGII SPIRITUALE

MICHELANGELO E V O C Ă R I Ș I E X E G E Z E

Antologie de Theodor Enescu

Argument

Antologia de față își propune să prezinte câteva momente semnificative din «fortuna» critică și literară a lui Michelangelo — printr-o serie de texte inedite în versiune românească. Zona pe care-o ilustrează este cea, importantă, a originilor tradiției moderne în re-considerarea personalității lui Michelangelo. În domeniul criticii și istoriei de artă, fragmentele din Burckhardt și Wölfflin rememorează două stadii ale viziunii criticii moderne asupra artei Renașterii, pe care Wölfflin ajungea s-o asimileze conceptului de «artă clasică». O concentrare asupra originalității personalității și asupra coerenței factorilor stilistici, la Burckhardt; la Wölfflin, o analiză a evoluției formelor, a determinărilor ei psihice, în contextul transformărilor stilistice ale unei epoci. E interesant de amintit aici că, tocmai cu Michelangelo, Wölfflin ilustrează pentru prima oară metoda monografică pe care o propunea — metodă pe care o socotea o abordare filosofică a artei: studiul personalității exclusiv artistice, reconstituită numai prin valorile formale ale operelor, fără referințe biografice sau la istoria epocii. E metoda aplicată în cea de-a doua carte a sa (după Renaissance und Barock) Die Jugendwerke des Michelangelo (Operele de tinerete ale lui Michelangelo), apărută în 1891. Textele înfățișate aici, mai ales cele din fundamentala

sa Die Klassische Kunst (Arta clasică), prezintă un deosebit interes în istoria criticii lui Michelangelo și pentru că oferă prima analiză critică pozitivă a ultimelor picturi (Cappella Paolina) — opere multă vreme considerate ca producții ale declinului artistic, punct de vedere cu totul abandonat azi, când tocmai aici este descoperită finala sublimare spirituală a artei lui Michelangelo. Critica lui Max Dvorak constituie o nouă etapă decisivă în istoria criticii moderne: atență și la valorile formale ale fiecărei opere, la expresia specifică a sentimentului spațiului, ea își propune studiul stilului personal în relație cu contextul cultural al epocii și cu integrala personalitate spirituală a artistului. E o metodă pe care Dvorak, profesor la Universitatea din Viena, o dezvoltă la începutul acestui secol, ducând mai departe învățătura maestrului său Alois Riegl și adoptând unele elemente din filosofia culturii a lui Wilhelm Dilthey. Inițiativa sa metodică, acordind o mare importanță contextului cultural de idei, poate fi considerată a sta la originile metodei iconologice de mai târziu. (Unii din importanții adepți ai acesteia erau chiar elevi ai săi, sau educați în spiritul școlii vieneze). În critica lui Michelangelo, o contribuție majoră aducea Dvorak (care reabilita cel dintâi «manierismul», interpretându-l într-un spirit influențat de admirația sa pentru expresionismul lui Kokoschka) — la reconsiderarea și punerea în lumina cuvenită a «ultimei maniere» (reluând în acest sens inițiativa lui Wölfflin), printr-o analiză pertinentă și sensibilă a ultimelor opere. Atenția acordată contextului cultural al opereii și acuitatea în sesizarea semnificațiilor spirituale ale demersurilor formale — asociată cu sensibilitatea criticului în descifrarea și definirea mișcărilor sufletești, și cu o stăpânire sigură a mijloacelor literare ale evocării — sînt apte să confere analizelor sale o gravă rezonanță interioară (Ambianța sufletească a momentului în care Dvorak scria și rostea aceste lecții — anii sfîrșitului și imediat următori primului război mondial — s-ar putea să nu fie străină de tonul grav și interiorizat al paginilor sale).

Deoarece «tous les arts vivent de paroles» — după vorba lui Valéry — și în cazul «fortunei» lui Michelangelo o mare pondere revine literaturii. Capitale în redescoperirea valorii moderne a artei sale rămîn capitolele ce-i erau consacrate în Histoire de la peinture en Italie a lui Stendhal, apărută în 1817, eveniment, cum arăta Wölfflin în prefața traducerii germane a cărții, din 1924, crucial în istoria gustului artistic, prevestind pe cel apropiat din pictură, apariția tabloului Barca lui Dante al lui Delacroix. În scrierile literare ale marelui pictor romantic, Michelangelo trebuia să-și afle desigur un loc privilegiat. Cultura engleză — care avea un rol capital în pregătirea acestui climat de reconsiderare a măreției lui Michelangelo, mai ales în «Discursurile» lui Reynolds — de mare răsunset în epocă — ca și prin tipărirea primelor biografii moderne — avea să aducă în primul deceniu post-romantic, prin eseu lui Walter Pater — scriitor al cărui stil e considerat pînă azi cea mai înaltă expresie literară a criticii de artă engleze (așa cum Wölfflin e considerat ultimul mare scriitor al criticii de artă germane), prima fină analiză a lumii interioare a lui Michelangelo. Asupra aceleiași lumi interioare se concentra speculația filosofică a unui mare filosof al culturii de la începutul acestui secol, Georg Simmel — înrudit oarecum prin spiritul teoretic al demersurilor filosofice, cu Dilthey — și aparținînd ambianței spirituale sofiste propriu-zisă cit și eseuului filosofic, inspirat fie de opera unor artiști sau poeți (Rembrandt — volum ce urmează să apară curînd în versiune românească — Goethe, Michelzările sale cele mai durabile. Este tipul de esest-filosof modern ilustrat și de un Ortega y Gasset. Eseul său despre Michelangelo, generat într-un climat de interiorizare problematică ce prelungea pe cel al lui Pater, se leagă prin tonul său cu interioritatea paginilor lui Dvorak, de care îi desparte de altfel mai puțin de un deceniu. Într-o antologie a literaturii moderne de avut în vedere biografia lui Giovanni Papini, pe care autorul însuși o socotea una din

operele sale majore, la realizarea căreia năzuise din tinerețe și care e numai a doua mare biografie italiană a lui Michelangelo, după cea din 1875, a lui A. Gotti. Ea este și o operă de solidă informație, și chiar filologic contributivă, și se distinge în cuprinsul producției literare a lui Papini prin cumpănita măsură și puritate atică a stilului. Desigur s-ar fi cuvenit să fie inserat în tributul mării literaturi și Rainer Maria Rilke, despre care un recent istoric literar englez și cercetător al gândirii lui Michelangelo, R. J. Clements, afirma că nu numai a tradus admirabil sonetele, dar l-a înțeles pe Michelangelo cum puțini moderni au făcut-o : poezia din Das Stundebuch (Ceaslovul) din 1899 (Das waren Tage Michelangelos), / von denen ich in fremden Büchern las. / Das war der Mann, der über einem Mass/ gigantengross / der Unermässlichkeit vergass / Das war der Mann, der immer wiederkehrt/ wenn eine Zeit noch einmal ihren Wert, / da sie sich enden will, zusammenfasst...) (Era zilele lui Michelangelo / de care-n buchi străine am citit / Era omul care în fața unei mase / cit de gigantice / Nemăsuratul îl uita / Era omul care deapuri se reîntoarce / Cînd vremea încăodată prețul ei / și-l concentrează, la ceasul de amurg)..., ca și povestirea Despre unul care asculta pietrele (von Einen der die Steine balauscht) din Geschichte von lieben Gott An Grosse für Kinder erzählt von R. M. R. (Povestiri despre Bunul Dumnezeu, la maturi pentru copii povestite de R. M. R.), din 1900 — au apărut însă mai demult în versiune românească.

Eseul lui Thomas Mann e un text scris în iulie 1950 în Ober-Engaddin — «cel mai frumos sălaș din lume» cum scria autorul într-o misivă vestind compunerea lui, adăugînd mărturisirea — prea rară în obiceiurile sale — «ich bin glücklich hier» (sînt fericit aici). Această «kleine Arbeit» o socotea el însuși «ein recht schöner Aufsatz» (un foarte frumos articol), mărturisind că «deși un lucru lăaturalnic, îmi stă în mod caracteristic la inimă» (obgleich ein Nebenbei, mir eigentümlich am Herzen liegt); într-adevăr se leagă de o temă apropiată inimii lui Thomas Mann : «eros platonius» și chemarea ideală a frumosului. Temperatura sufletească a lui Thomas Mann cînd scria acest eseu o aflăm evocată astfel de către Th. Adorno, care îl vizitase tocmai în acel an : «Sensibilitatea sa se extindea pînă în cele morale ; conștiința sa reacționa cu atîta finețe în lucrurile spirituale...» («Seine Sensibilität erstreckte sich bis ins Moralische ; sein Gewissen in geistigen Dingen reagierte so fein...»).

Antologia, limitîndu-se la prima perioadă a criticii moderne, poate sînt necesare cîteva date succinte despre ultima evoluție a criticii lui Michelangelo.

După momentul fundamental al criticii stilistice (Wölfflin, Berenson, Dvorak, critica italiană) — etapa cea mai importantă a criticii lui Michelangelo — orientîndu-se ca metodă spre analiza contextului istoric-cultural — se concentra asupra raporturilor cu ambianța neo-platonice a vremii, studiile unor Panofsky și Tolnay constituind nu numai lucrări de pionierat, dar contribuția fundamentală în această privință, monumentală monografie în cinci volume a celui din urmă, interpretînd opera artistului aproape numai din acest punct de vedere și riscînd astfel s-o facă a apare ca un fel de glossă obstinată la faimoase dialoguri platonice. În această zonă s-au fixat abundentele studii de tip «iconologic» — investigînd pînă la exces și insignifiant — și cîteodată cu contaminări de ordin psihanalitic și ermetic — ascunsele semnificații sau rătăcind mereu firele relațiilor cu cultura filosofică a epocii — multe din aceste prolixе speculații erudite sau pretinse ca atare, pierzînd orice urmă a necesarei pertinente. (Un editorial al revistei The Burlington Magazine din anul centenarului michelangeloesc consemna cu mușcătoare ironii această sațietate și rotitorul impas al studiilor michelangeloști).

O tendință mai nouă, apărută în jurul anului 1960, viza cercetarea condiționărilor istorice, sociale și politice ale operelor, reluînd, cu o metodă filologică mai solidă și mai suplă, o mai veche inițiativă a secolului trecut, legată de ambianța culturii romantice.

Fundamentale în această privință, contribuțiile unor Giorgio Spini (*Politicità di Michelangelo*, 1964), Fr. Hartt, Pope-Hennessy, Creighton Gilbert, Ch. Seymour Jr. etc. O direcție mai recentă, afirmată după centenarul din 1964, s-a concentrat asupra unei surse pe care E. Garin în acel an o semnalase în mod curios neglijată de specialiști, sursă atestată abundent de vechile biografii și de documente ca o inspirație majoră și constantă a lui Michelangelo — și anume lectura Bibliei în contextul anumitor interpretări și texte religioase ale vremii. Un eseu al lui Giorgio Spini, fundamentalul, întins studiu al lui Edgar Wind din 1965 despre «*Profeții și Sibilele lui Michelangelo*», studiile lui Leo Steinberg despre *Pietă* din Domul Florenței și despre *Madonna Medici*, monografia aceluiași, apărută anul trecut la Phaidon, consacrată ultimelor picturi din Cappella Paolina, monografia, tot din 1975, a lui Rudolf Kuhn, examinând programul ilustrativ al plafonului Sixtinei, studiul lui Peter Fehl despre *Crucificarea Sfințului Petru* constituie contribuțiile relevante ale acestei esențiale direcții spre care s-au îndreptat recent — într-un ambitus spiritual ce-l prelungește pe cel al analizelor lui Dvorak și Simmel de la începutul secolului — cercetarea și interpretarea operei lui Michelangelo.

În ce privește investigarea unor speciale probleme critice — o temă a rămas actuală și după aproape patru decenii (avîndu-și o tradiție ce merge pînă la romantici și la Rodin, la Worringer și Simmel) — cea a non-finitului, suscitînd încă intervenții teoretice interesante.

De importanță capitală și contribuția filologiei critice: ediția în șase volume a corespondenței (Poggi-Barrocchi), noile cataloage «*raisonnés*» de desene (Johannes Wilde și L. Düssler) și noua ediție, din 1960, a *Poeziilor* (Enzo Noè Girardi în Laterza). Producția literară a lui Michelangelo — epistolele și rimele — s-a bucurat în anii '60 de o nouă, superioară investigație istorico-critică, aptă să situeze într-o lumină clarificatoare originală și înalta lor valoare literară (E. N. Girardi, L. Baldacci, Gianfranco Contini, W. Binni).

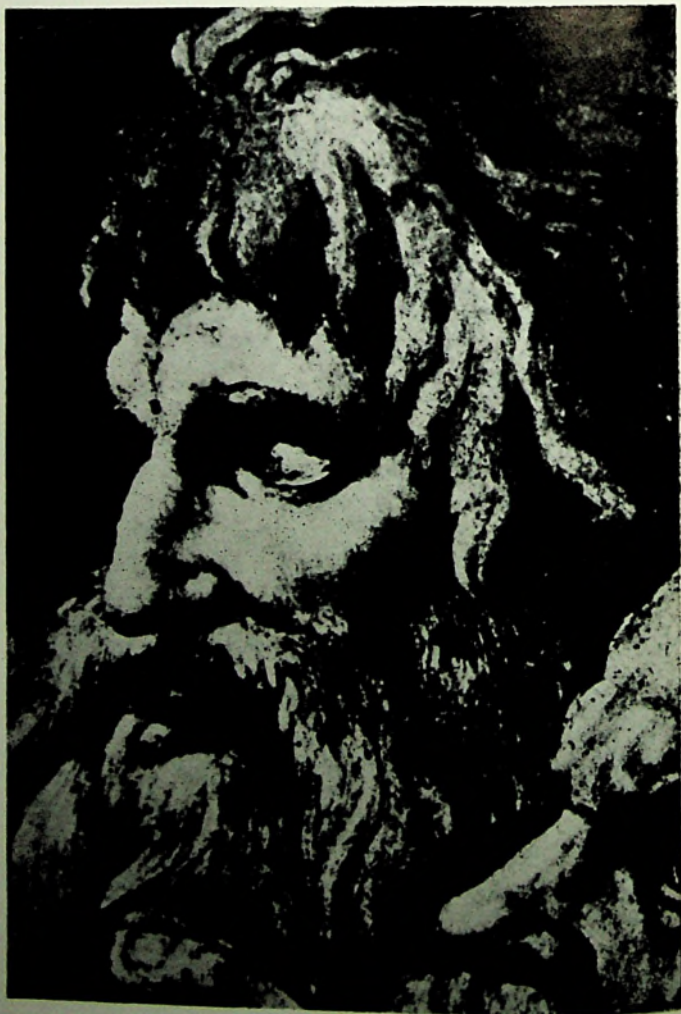
În privința sintezelor monografice ale specialiștilor, oglindind stadiul actual al cercetării și interpretării, singure limbile germană și engleză posedă așa numitele «*standard-books*»: Herbert von Einem, James S. Ackermann, Fr. Hartt, H. Hibbard.

Ne-am îngăduit să adăugăm titluri unora din fragmentele traduse (celor din Pater, Simmel, Burckhardt, Wölfflin, Dvorak)









Judecata de Apoi (Roma,
Vatican, Cappella Sistina,
detaliu, Cap de apostol)



◀ *Crucificarea Sfintului Petru*
(Roma, Vatican, Cappella Paolina,
detaliu, capete din grupul soldaților)

Judecata de Apoi (Roma,
Vatican, Cappella Sistina,
detaliu, Capul Sfintului Ioan)

Judecata de Apoi (Roma, Vatican, Cappella Sistina, detaliu, capetele unor Aleşi)







◀ **Convertirea Sfintului Pavel**
(Roma, Vatican, Cappella
Paolina, detaliu, capete
din unul din grupurile
vizionii cerești)

Judecata de Apoi (Roma,
Vatican, Cappella Sistina,
detaliu, Capul unui damnat)

ÎN LUMEA LITERELOR MODERNE

STENDHAL

Caracterul lui Michelangelo

În tinerețe patima învățăturii l-a închis într-o singurătate absolută. Trecea drept un orgolios, un ciudat, un nebun. Societatea l-a plictisit întotdeauna. N-a avut prieteni; drept cunoștințe câțiva oameni serioși: cardinalul Polo, Annibale Caro etc. N-a iubit decît o femeie, dar cu o dragoste platonice: celebra marchiză de Pescara, Vittoria Colonna. l-a închinat multe sonete imitate după Petrarca. De exemplu:

Dimmi di grazia, amor, se gli occhi miei

Veggono il ver della beltà ch'aspiro

O s'io l'ho dentro allor che dov'lo miro

Veggio scolpito il viso di costei

Vittoria Colonna locuia la Viterbo, și venea deseori să-l vadă la Roma. Moartea marchizei l-a aruncat o bucată de vreme într-o stare vecină cu nebunia. Își reproșa amar că ultima oară cînd a văzut-o nu îndrăznise s-o sărute pe frunte în loc să-l sărute mîna.

Ceea ce dovedește cu prisosință că nu copia idealul altora ci idealiza el însuși chipul omenesc este faptul că omul acesta care a făcut atît de pușin pentru frumuseșea plăcută, o iubea totuși pătimaș oriunde o întîlnea. Un cal frumos, un pelsaj frumos, un munte frumos, o pădure frumoasă, un cîine frumos îl exaltau. Lumea bîrfea pe seama slăbiciunii lui pentru frumusețe, precum odinioară pe seama iubirii lui Socrate.

A fost mîrlîinos; a dăruit multe lucrări de-ale sale; ajuta în taină o sumedenie de săraci, mai cu seamă pe tinerii care studiau artele. Nepotului său îi dădea uneori cîte trezeci sau patruzeci de mil de franci deodată.

Spunea: „Oricît de bogat am fost, întotdeauna am trăit sărăcăcios.” Niciodată nu s-a preocupat de ceea ce pentru oamenii de rînd constituie esențialul vieții. N-a fost avar decît cu un singur lucru: atenția sa.

În timpul marilor sale lucrări i se întâmpla deseori să se culce îmbrăcat ca să nu mai piardă timpul cu îmbrăcatul. Dormea puțin, se scula în toiul nopții să-și noteze ideile cu foarfeca sau cu creionul. Mesele sale se compuneau pe atunci din câteva bucăți de piine, pe care le vira prin buzunare dimineata, și le mânca pe schelă în timp ce lucra. Orice prezență omenească îl scotea din sărite. Simțea nevoia să se zăvonească pentru a fi la largul său, spre deosebire de Guido (Reni — N. tr.). Preocuparea pentru cele obișnuite era o caznă pentru el. Energic când era vorba de lucruri mari care păreau să merite atenția lui, în cele mărunte i se întâmpla să-l cuprindă sfiala.

Nu pierdea din memorie nici una dintre miile de figuri pe care le desenase. Niciodată nu schița un contur, spunea el, pe care să-l mai fi folosit. De aceea nici nu s-a repetat vreodată. Blind și înțelegător în toate cele, când era vorba despre artă era de-o neîncredere și de o exigență de necrezut. Își făcea singur pilele, foarfecii, și nu se bizuia pe nimeni pentru vreun amănunt oarecare.

De îndată ce observa un cusur într-o statuie, abandona totul și fugea la alt bloc de marmură; neputînd să se apropie cu realitatea pînă la înălțimea sublimă a ideilor sale, odată ajuns la maturitatea talentului, a terminat puține statui. „Iată de ce, îi spunea el într-o zi lui Vasari, am făcut atît de puține tablouri și statui“.

Îi s-a întîmplat, într-o clipă de exasperare, să sfărîme un grup uriaș aproape terminat, era o *Pietà*...

Gustul pentru Michelangelo va renaște

Voltaire și doamna du Deffand nu puteau să-l guste pe Michelangelo. Pentru suflute ca ale lor, genul său era sinonimul exact al uritului, și mai mult, al uritului cu ifose, lucrul cel mai neplăcut de pe lume.

Desfătările pe care omul le cere artei vor redeveni sub ochii noștri cam ceea ce erau ele pe vremea strămoșilor noștri războinici.

Cînd, trăind în primejdie, aceștia începură să se preocupe de artă, pasiunile lor erau aprige, simpatia și sensibilitatea lor greu de emoționat. Poezia lor zugrăvește acțiunea dorințelor violente. Ea exprima ceea ce îl izbea în viața reală; ceva mai lipsit de vigoare n-ar fi făcut nici o impresie asupra unor temperamente atît de aspre.

Civilizația a făcut progrese, și oamenii s-au rușinat de vehemența nedeghizată a poftelor lor primitive.

Acest gen nou de viață a fost prea admirat. Orice manifestare a unor simțăminte profunde părea o grosolanie.

O politețe ceremonioasă, care urma unor comportări mai vesele și mai eliberate de orice sentiment, au reprimat și au făcut să dispară pînă la urmă, cel puțin aparent, orice entuziasm și orice energie.

Asemenea bușteanului, rămasă ușoară a pădurilor care plutește pe firul torențului ce-l poartă atît prin cascade și prin cotiturile iuți ale muntelui cît și pe cîmpie, cînd s-a prefăcut în fluviu lin și majestuos, sîlcînd pe undă dar totdeauna la suprafață, arta urmează civilizația. Poezia, la început deosebit de energică, a dobîndit un rafinament afectat; totul s-a preschimbat în zeflemea, și în zilele noastre energia i-ar fi mînjit degetele de trandafiri.

Dar, cînd talentul de a lua totul în rîs a devenit vulgar, cînd generații întregi și-au irosit viața făcînd aceleași lucruri ușuraticе, cu aceeași renunțare la orice alt interes în afară de acela al vanității, și cu aceeași neputință de a lăsa vreo glorie, putem prezice o revoluție în spirite. Se vor trata cu veselie lucrurile vesele, și cu seriozitate lucrurile serioase; societatea își va păstra simplitatea și farmecele; dar,

cu condeii în mină, un dispreț profund față de pretențiile mărunte, de eleganțele mărunte și de aplauzele mărunte se va răspîndi în spirite. Sufletele mari își vor redobîndi rangul, emoțiile puternice se vor bucura din nou de căutare; n-o să ne mai speriem de așa zisa lor grosolanie. Atunci fanatismul va cunoaște o a doua naștere, iar entuziasmul politic prima sa înflorire autentică. Iată unde se află probabil Franța în momentul de față (...)

Poezia englezească a devenit mai entuziastă, mai gravă, mai pătimașă. A fost nevoie de alte subiecte decît de cele ale secolului spiritual și frivol care precedase. S-a produs o întoarcere la caracterele care au însuflețit poemele energice ale primilor și asprilor născocitori, ori s-au căutat oameni asemănători printre sălbatici și barbari.

Era cu neputință să nu se apeleze la secolele sau la țările în care claselor din fruntea societății le erau îngăduite pasiunile. Clasicii greci și latini nu au oferit nici o resursă acestei trebuințe a inimilor. Cei mai mulți aparțin unei epoci tot atît de artificiale și de depărtate de reprezentarea naivă a pasiunilor aprige ca și cele din care ieșim noi.

Poezii care au reușit în Anglia în ultimii douăzeci de ani nu numai că au căutat emoțiile profunde mai mult decît cei din secolul al optsprezecelea dar, pentru ca să ajungă la ele, au tratat subiecte care ar fi fost respinse cu dispreț de epoca spiritelor cultivate.

E greu să nu vezi ce caută secolul al nouăsprezecelea; o sete crescîndă de emoții puternice constituie adevăratul său caracter.

Au fost revăzute aventurile care însuflețiseră poezia secolelor necioplite; dar mai trebuie mult pînă cînd personajele vor acționa și vor vorbi, după învierea lor, exact ca pe vremurile îndepărtate ale vieții lor reale și ale primei lor apariții în artă.

Pe atunci ele nu au fost produse ca niște obiecte singulare, ci pur și simplu ca exemple pentru *felul de a fi* obișnuit.

În această poezie primitivă, avem mai degrabă rezultatul zugrăvirii unor pasiuni puternice; găsim mai degrabă evenimentele pe care le produceau decît descrierea neliștitorilor și elanurilor lor.

Cînd citim cronicile și romanele din Evul Mediu, noi, oamenii sensibili ai secolului al nouăsprezecelea, presupunem ce trebuie să fi simțit eroii, le atribuim o sensibilitate tot atît de imposibilă în cazul lor, pe cît de firească în cazul nostru.

Reînviind oamenii de fier ai secolelor depărtate, poezii englezi ar fi mers împotriva scopului urmărit, dacă pasiunile nu s-ar fi zugrăvit în lucrările lor decît prin vestigiile urieșești ale unor acțiuni energice; noi, în schimb, vrem pasiunea însăși.

Așadar, secolul al nouăsprezecelea se va deosebi de tot ce l-a precedat prin zugrăvirea exactă și înflăcărată a inimii omenești.

Setea de energie ne va duce iar la capodoperele lui Michelangelo. Recunosc că el a dezvoltat energia trupului care pentru noi o exclude aproape totdeauna pe cea a sufletului. Dar noi n-am ajuns încă la *frumosul modern*. Trebuie să izgonim farafasticurile; primul pas va fi să simțim că în tabloul *Fedrei*, de exemplu, Hipolit aparține frumosului antic, Fedra frumuseții moderne, iar Tezeu gustului lui Michelangelo.

Forța athletică izgonește flacăra simțirii; dar, cum pentru a reprezenta sufletul, pictura nu are la îndemînă decît trupul, îl vom adora pe Michelangelo pînă cînd ni se va fi dat puterea pasiunii lipsite cu desăvîrșire de forța fizică...¹

În românește de MODEST MORARIU

¹ *Histoire de la peinture en Italie, 1817.*

EUGÈNE DELACROIX

Judecata de Apoi

Toți artiștii, și mă refer la cei mai falmoși, au eșuat când au voit să picteze *Judecata de Apoi* (...) Stilul lui Michelangelo pare singurul care să fi fost pe măsura unui asemenea subiect. Acea specie de convenție care este particulară acestui stil, rezoluta sa pornire de a evita orice trivialitate cu riscul de a cădea în emfatic și de a merge pînă la imposibil, se afla la largul său în pictura unei scene care ne poartă într-o sferă cu totul ideală. Este adevărat că spiritul nostru pășește dincolo de ceea ce arta poate exprima în acest gen, că poezia însăși, ce pare atît de imaterială în mijloacele sale de expresie, nu ne oferă niciodată decît o idee prea definită a unor așezări invenționate. Când Apocalipsa sfîntului Ioan ne zugrăvește ultimele convulsii ale naturii, munții năruindu-se, stelele căzînd de pe bolta cerească, imaginația cea mai poetică și mai vastă nu se poate împiedica de a circumscrie într-un cîmp mărginit tabloul ce i se oferă; comparațiile folosite de poet sînt extrase din obiecte materiale care zăgăzuiesc gîndirea în zborul ei. Michelangelo, dimpotrivă, cu ale sale zece sau douăsprezece grupuri de figuri dispuse simetric, și pe o suprafață pe care ochiul o îmbrățișează fără dificultate, ne dă o idee incomparabil mai teribilă a catastrofei supreme ce aduce la picioarele judecătorului său neamul omenesc înspăimîntat; și această imensă stăpînire pe care imediat o pune asupra imaginației, el n-o datorește niciuneia din resursele la care pot recurge pictorii vulgari: stilul său singur îl susține în regiunile sublimului și ne poartă acolo împreună cu el.

A fost criticată mișcarea lui Christos, cea a Madonei și fără îndoială a multor alte personaje, cum s-ar fi făcut pentru o compoziție obișnuită urmărind totdeauna un anume efect dramatic care aici este cu totul nelalocul lui. Este cenzurată această sălbatecă vigoare a gesturilor și a contorsiunilor puternice ce dau prilej unor atît de frumoase desfășurări ale corpului uman.

Este curios că în acest secol, cel mai materialist dintre secole, i s-a reproșat lui Michelangelo materialitatea formelor sale, ca și cum ar fi trebuit să picteze spirite fără trup, așa cum poezia nebuloasă și fantastică le poate închipui. E de regretat această banală sentimentalitate pe care modernii au introdus-o în reprezentarea subiectelor sacre, stil fals, stil oribil în pretenția sa de a întineri scenele Scripturii și ale Evangheliei, scene etern frumoase și noi, dar numai pentru oamenii cu adevărat noi și astfel întocmiți ca să le poată înfățișa în toată simplitatea lor. (...) Îi trebuiau lui Michelangelo, îi trebuiau acestui pictor al formelor, contraste, umbre, lumini, pe corpuri vinjoase și mișcătoare (...)¹ Ar putea fi criticată mai mult decît alurea o prea mare căutare a pozelor și cîteva gesturi contorsionate excesiv, dacă într-adevăr ceva ar putea cu bun temei să fie criticat într-o operă în care fermitatea stilului este atît de impunătoare și de continuă, încît pare că tabloul întreg a fost pictat dintr-odată și sub imperiul unei brusce inspirații. (...)

Imitarea antichității, adică a ceea ce e mai nobil în invenție și mai simplu în detalii, a dus la totală absență a invenției și la cea mai îngustă execuție. Astfel artiștii acestei școli [din ultimii patruzeci de ani] s-au arătat totdeauna puțin receptivi față de geniul lui Michelangelo. Această forță și această independență îi subjugă poate împo-

¹ Urmează, pe trei pagini, o admirabilă descriere-comentariu a expoziției, încheindu-se cu trimiterii la „magnifica descriere” a lui Stendhal, „o bucată de geniu”.

triva voinței lor, dar pentru că acest stil le răstoarnă toate ideile despre imitație, ei se leagă de exagerarea, de convenția, dacă vreți, ce este inseparabilă de energia și libertatea lui.

S-a mers pînă la a se afirma că vederea capodoperei lui Michelangelo ar corupe gustul elevilor și i-ar îndrepta spre manieră, ca și cum ar putea fi ceva mai funest decît însăși maniera școlilor. Fără îndoială modele atît de zguduitoare nu se adresează tuturor spiritelor. Se întîmplă cu studiul unei maniere atît de grandioase, al unei arte atît de abstracte, dacă se poate astfel vorbi, ceea ce se întîmplă cu acele regimuri austere la care nu se pot supune decît temperamentele aspre. În prezența unei asemenea măreții și a unei atît de mari îndrăzneli, un elev imbecil se întoarce la maestrul său și nu vede în disprețul marelui pictor pentru imitația vulgară decît neputință de a imita; maestrul se întreabă, la rîndul său, dacă poate face ca tradiția să cedeze în fața acestui dispreț al oricărei tradiții, și totuși sublimul artist înaintează prin secole înconjurat de discipoli mai vrednici de el. Toate marile nume ale picturii pășesc alături de el, și îl încoronează cu razele proprii lor glorii. Michelangelo, asemenea lui Homer la cei vechi, este izvorul din care toți s-au adăpat. Rafael și întreaga școală romană, cea a Florenței și a Parmei, cu Andrea del Sarto și Correggio, cea a Veneției, cu Tițian, Tintoretto și Veronese, pînă la cea a Bologniei și a Caraccilor, nu sînt decît expresii diferite ale influenței lui Michelangelo asupra unor genii diferite. Rubens îi datorește o parte din exuberanța și din îndrăzneala sa. Nu există fire cît de originală care să nu fi simțit această acțiune puternică. Publicul deci să fie liniștit în ce privește soarta școlii noastre moderne, care ocupă un loc atît de mărunț față de toate acele școli magnifice. Maeștri și discipoli pot, fără a se rușina, și pe același rînd, să se așeze în urma acestui corteglu impunător al celor mai mari lumini ale picturii. Artă nu va ieși din cercul pe care Michelangelo l-a trasat în jurul lui. De la început, el a purtat-o pînă la hotarul dincolo de care nu mai putea trece. După toate noile deviații în care arta s-a mai putut rătăci datorită capriciului și nevoii de schimbare, marelui stil al Florentinului va fi totdeauna asemenea unui pol spre care va trebui a ne întoarce din nou pentru a regăsi calea tuturor grandorilor și frumuseților¹.

WALTER PATER

„Meșterul pietrei vii“

Criticii lui Michelangelo au vorbit cîteodată despre el ca și cum singura trăsătură caracteristică a genului său e o uimitoare putere, îndreptată mai ales, așa cum face totdeauna, într-ale imaginației, puterea, spre ceea ce este singular sau straniu. Un anume straniu, ceva similar cu înflorirea bruscă a salcîmilor, este într-adevăr un element prezent în toate adevăratele opere de artă: pentru ca ele să ne trezească sau să ne surprindă, acest element este indispensabil. Dar deasemeni indispensabil e ca ele să ne dăruie plăcere și să exercite un farmec asupra noastră; acest straniu trebuie deci al dulce asemenea să fie — un fermecător straniu. Și pentru adevărații admiratori ai lui Michelangelo, acesta este autenticul specific michelangeloesc — farmec și putere, plăcere îmbinată cu surpriză, o energie de concepție

¹ Sur (Michelangelo et) le Jugement dernier în *Revue des Deux Mondes*, T. XI, 1837.

care pare în orice clipă a fi pe punctul de a sparge toate condițiile formei agreabile, recucerind, trăsătură cu trăsătură, un farmec întîlnit de obicei numai în cele mai simple lucruri naturale — *ex forti dulcedo*.

Pe această cale, el rezumă întregul caracter al însăși artei medievale în ceea ce o deosebește mai clar de opera clasică, și anume prezența unei energii convulsive, devenind, în mîini inferioare, pur monstruoasă sau respingătoare și emanînd estompat chiar în cele mai grațioase produse ale ei, ceva ciudat sau grotesc. Totuși cei care simt această grație sau farmec în Michelangelo se pot afla în primul moment încurcați, dacă ar fi întrebați în ce anume rezidă asemenea calitate...

Această creare a vieții — viața venind totdeauna ca întărire și cucerire, în contrast puternic cu masa brută în care a fost aprinsă — este, în felurite chipuri, motivul întregii sale opere, fie că imediatul subiect e păgîn sau creștin, legendă sau alegorie; și aceasta, deși cel puțin jumătate din opera sa era desemnată împodobirii mormintelor — mormîntul lui Iulius al II-lea, mormintele Medici-lor. Nu judecata ci Resurrecția este adevăratul subiect al ultimei sale opere din Cappella Sistina; iar subiectul lui păgîn favorit este legenda Ledei, încîntarea lumii zămislindu-se din oul unei păsări. Așa cum am mai arătat, el obține acea idealitate a expresiei care în sculptura greacă depinde de un gingaș sistem de abstracție, iar în vechea sculptură italiană, de subțirimea reliefului, printr-un ne-finit, care desigur nu e totdeauna deliberat, pe care, gîndesc, nimeni nu-l deplînge, și care generează în privitor puterea imaginară de a completa forma ivită numai în parte din piatră. Și așa cum oamenii săi au ceva din neșlefuita stîncă, la fel, ca pentru a realiza expresia prin care vechile cronici florentine desemnează pe sculptor — *meșter al pietrei vii* — la el, stîncile par să aibă viață. Iubea carierele din Carrara, acele stranii piscuri gri, care chiar în miezul zilei infuzează fiecarei priveliști de unde sînt privite ceva din solemnitatea și liniștea serii, călătorind adesea printre ele, lună de lună, palidele lor culori cenușii trecut-au, pînă la urmă, în picturile lui; iar în creștetul lui David a rămas încă un fragment de piatră necioplită, ca și cum prin aceasta ar fi vrut să-i mențină conexiunea cu locul din care a fost despicat.

În această pătrunzătoare sugestie de viață trebuie căutat secretul celui farmec al său. El într-adevăr nu ne oferă gingașe obiecte naturale ca Leonardo sau Tițian, ci numai cea mai rece, cea mai elementară umbră de stîncă sau copac, nu elegante draperii și seducătoare gesturi de viață ci numai austerile adevăruri ale firii umane: „oameni săraci” — cum a replicat în felul său aspru critici sîcîitoare a lui Iulius al II-lea, arătîndu-i că nu va pune aur pe figurile din Cappella Sistina — „oameni simpli, ce nu purtau aur pe veșmintele lor”; dar el ne va pătrunde cu un sentiment al acelei puteri, pe care o asociem cu căldura și plenitudinea lumii, al căror sens, dacă meditam asupra-l, zămislește în mintea noastră imaginea unor roiuri năvalnice de păsări și flori și insecte. Prolific germinatorul spirit al vieții însăși este prezent aici; și vara poate izbucni toată în vîlvătaia unei clipe.

... el este unul dintre acei ce merită osînda lui Dante de a fi „trăit de bună voie în tristețe”. Chiar gingașia și compasiunea, devin amare sub forța lui. Ce pătimaș plin la acea misterioasă figură care în *Crearea lui Adam* stă ghemuită sub imaginea Atotputernicului, cînd acesta vine cu formele lucrurilor ce vor lua filnță, femeia și progenitura ei, în cuta veșmîntului său! Ce sens al răului în acei doi sclavi tineri care simt lanțurile asemeni unei apo clocotite pe glorioasa și gingașa lor carne! Idealistul care devenea un reformator, cu Savonarola, și un republican conducînd operațiile de fortificare ale Florenței — cuiul în care m-am născut, *il nido ove nacq'io*, cum o numește o dată, într-o bruscă zvîcnire de afecțiune — în ultima lui luptă pentru libertate, deși crezuse totdeauna că avea sînge imperial în venele sale

și că se trăgea din marea Matelda, păstra în profunzimile firii lui un anume tainic izvor de indignare sau tristețe. Cunoaștem puțin despre tinerețea sa, dar totul tinde a ne face să ne imaginăm vehemența pasiunilor lui. În spatele platonismului calm al sonetelor, se află latentă o profundă delectare a formei carnale și a culorii. Aici, și mai mult încă în madrigale, el ajungea adesea la limbajul unor mai puțin liniștiți afectuși; în vreme ce unele dintre ele au culoarea penitenței, ca a unui pelerin întorcându-se acasă. El, care vorbește atât de hotărât despre supremația, în lumea imaginativă, a formei omenești nude, nu va fi fost totdeauna, putem gândi, un pur îndrăgostit platonice. Vagi și nestatornice trebuie să-i fi fost iubirile; dar ele se împărtășesc din puterea firii lui, și e posibil ca unele dintre ele niciodată, în nici un fel, să nu fi devenit muzică, astfel încât curgerea plăcută a zilelor lui va fi fost cu totul frântă: *par che amaro ogni mio dolce io senta*.

Două moduri tradiționale de a pacifica și a purifica viața prin idealizarea sentimentelor vehemente, puteau fi urmate de un italian din secolul al XVI-lea. Unul era cel indicat de Dante, a cărui micuță carte *Vita Nuova* devenise de timpuriu o schemă a iubirii imaginative, perpetuată, dar întrucâtva slăbită, de tîrziile imitatori ai lui Petrarca; și de cînd Platon devenise mai mult decît un nume în Italia prin publicarea traducerii latine a operelor lui de către Marsilio Ficino, era și tradiția platonice; în privința tuturor urmărilor pentru artă sau poezie, erau principiul diametral opuse. Tradiția platonice, mai curînd decît cea a lui Dante, a plăsmuit versul lui Michelangelo ... Pentru Dante, piosul și binevoitorul materialism al evului mediu sancțifică tot ce este dăruit de mină și ochi; pe cînd Michelangelo se avîntă totdeauna dincolo de frumusețea exterioară — *il bel del fuor che agli occhi piace*, spre a presimți invizibila frumusețe; *trascenda nella forma universale* — acea abstractă formă de frumusețe, asupra căruia speculează platonicienii. Și aceasta dă la el impresia a ceva migrator și nefixat, a unui nomad și tînguitor duh, aproape clarvăzător prin firava și supusa carne. El explică iubirea la prima vedere printr-o anterioară stare de existență — *là dove io t'amai prima*. (...)

Și totuși sînt mai multe puncte în care el este într-adevăr asemeni lui Dante, și se apropie mult de origina sa imagine, dincolo de acei tîrzi și prea slabi discipoli, pe urmele lui Petrarca. El a învățat mai curînd din Dante decît din Platon că pentru îndrăgostiți, excesul de dorință — *ove gran desir gran coppia affrena*, este o stare mai puțin fericită decît sărăcia însoțită de o abundentă speranță — *una miseria di speranza piena* ... Mai presus de orice, el seamănă cu Dante, prin căldura și intensitatea elocinței sale politice, pentru că „donna” unuia din cele mai nobile sonete ale sale s-a priceput imediat că este cetatea Florenței ... Iar și iar el introduce iubirea și Moartea certîndu-se asupra stăpînirii ființei lui. Pentru că, asemeni lui Dante și tuturor nobililor spirite ale Italiei, el este mult absorbit de gîndurile mormîntului, și adevărata lui stăpînă este moartea — moartea mai întîl ca cea mai rea dintre toate tristețile și nenorocirile, cu un bulgăre al cîmpului drept creier; apoi, moartea, în cea mai înaltă distincție a ei, cu desprinderea de vulgarele nevoi, mîntuind lute chinuitoarele rușini ale vieții și faptei.

Am insistat asupra ideii unui Michelangelo privind dincolo de timpul său într-o lume care nu este cea a vremii lui, căci dacă cineva ar vrea să deosebească particulara mireasmă a operelor sale, trebuie să se apropie de ea nu prin cei care l-au urmat, ci prin predecesorii lui; nu prin marmorele din Sf. Petru, ci prin operele sculptorilor secolului al XV-lea de pe altarele și mormintele Toscaniei. El este ultimul dintre Florentini, al celor din care descinde particularul sentiment al Florenței lui Dante și Giotto. El este cu desăvîrșire reprezentativ pentru acea formă pe care

a căpătat-o acest sentiment în secolul al XV-lea, cu oameni ca Luca Signorelli și Mino da Fiesole. Până la el, tradiția de simțire este nesfârșită, înaintarea către mai sigure și mai mature metode de exprimare a acestui sentiment, este continuă. Dar cei ce s-au proclamat discipolii săi nu vor fi părtași ai aceleiași stări de spirit; ei au îndrăgît numai forța lui, și par a nu fi simțit grava și temperata sa suavitate. Teatralitatea este principala lor caracteristică; și aceasta este o calitate tot atât de puțin atribuibilă lui Michelangelo, ca și lui Mino sau lui Luca Signorelli. La el, ca și la aceștia, totul este serios, pasionat, impulsiv. (...)

Încă o tradiție a acelor timpurii, severi Florentini a mai moștenit Michelangelo, tradiție căreia el îi dă o expresie supremă, și din care face simburele sacristiei San Lorenzo ... S-a spus că toți marii Florentini au fost bîntuiți de ideea morții ... Acestui sentiment ereditar, acestei efective convingeri că a fi stăpînit de gîndul morții constituie un semn de demnitate și o notă de calitate sublimă, i se datora în parte gravitatea marilor Florentini ai secolului al XV-lea, gravitate consolidată în ei de realele tristeți ale vremii lor (...). Ei trebuie să se fi înclinat adesea asupra corpului neînsuflețit, cînd totul în cele din urmă se liniștise și devenise calm. După moarte, se spune, trăsăturile înclinărilor ușoare și superficiale pier, liniile devin mai simple și mai pline de demnitate; numai liniile abstracte rămîn, într-o mare indiferență. Ei ajungeau astfel să vadă moartea în distincția ei. Apoi, urmînd poate un pas mai departe, zăbovind o clipă asupra punctului în care toată această demnitate tranzitorie stă să se risipească, și deslușind cu nelimepizime un nou trup, ei se-nclină mai asupra-i în meditație, tocmai la vreme, și rămîneau încremeniți într-un sentiment de profundă pietate.

Desăvîrșirea acestui sentiment întreg este prezentă la Michelangelo; și înainte de orice, al celui de pietate. *Pietă*, pietate, cea îndurerată, a Fecioarei Mame asupra corpului fără viață a lui Crist, extinsă la durerea tuturor mamelor înclinate asupra tuturor fiilor morți, astrucarea, cu crudele ei „aspre lespezi”: acesta este subiectul său predilect. Ni l-a lăsat în numeroase forme, schițe, ne-finite desene, finite și ne-finite grupuri sculpturale; dar totdeauna cu o fără speranță, fără de rază, aproape păgînat tristete — nu divină tristete, ci pură pietate și venerabilă spaimă în fața surpatelor membre rigide și a buzelor albe...

... Titlurile atribuite tradițional celor patru figuri simbolice, *Noaptea și Ziua, Amurgul și Zorile*, sînt departe de a le putea defini; pentru că aceste figuri sînt foarte apropiate de mintea și spiritul autorului lor, și sînt o expresie a gîndurilor lui, mai directă decît ar fi putut fi orice simple concepte simbolice. Ele concentrează și exprimă, mai puțin pe calea unor definite concepte decît prin limbajul sculpturii înseși, sugestiile unei piese muzicale, toate acele vagi închipuiri, temeri, presimțiri, care plutesc, se întrepesc, prind chip și se destramă iar, oridecîteori gîndurile încearcă să se statornicească ele înșile cu sinceritate asupra circumstanțelor și-n ambianța dematerializatului spirit. Presupun că nimeni nu va veni în sacristia San Lorenzo pentru consolare; pentru severitate, solemnitate, demnitate impresie, poate, dar nu pentru consolare. Nu este un loc nici al consolării, nici al gîndurilor teribile, ci al nedefinitei și melancolice speculații. Aici, din nou, Michelangelo este discipolul nu aîc al lui Dante, cît al Platonicienilor. Credința lui Dante în imortalitate este categorică, precisă și fermă, aproape ca cea a unui copil, care gîndește că cel mort va auzi dacă strigi destul de tare. Dar la Michelangelo întîmpinăm maturitatea, mintea omului care a crescut ocupîndu-se cu grijă și calm de lucruri grave; și cită speranță el are, este întemeiată pe conștiința ignoranței — ignoranța în privința omului, ignoranță în ce privește natura sufletului, a originilor și capacităților lui ... Și el este poetul acestui întreg registru al simțirii, un poet încă viu, și în posesia celor mai intime gînduri ale noastre: muta iscodire asupra revenirii după moarte în acea neplă-

muire ce a precedat viața, desfigurarea, revolta suscitată de această desfigurare, apoi muștrătoarea, binecuvîntata, alinătoarea suflare a milei și, la urmă, îndepărtat, subțiat și nedeslușit, deși nu mai nedeslușit decît cele mai definite gînduri pe care oamenii le-au avut de-a lungul a trei secole într-o materie ce fusese atît de aproape de inimile lor — noul trup, o trecătoare lumină, un pur, intangibil, nesubstanțial efect, deasupra acestor prea rigide sau prea informe chipuri; un vis ce zăbovește o clipă, retrăgîndu-se în zori, ne-săvîrșit, fără rost și vlăguit; un lucru cu părelnic auz, părelnică aducere-aminte, părelnică atingere; un suflu, o flăcăriuie în prag, un fulg în vînt.

Înșușirile marilor maeștri în artă sau literatură, îmbinarea acestor însușiri, legile prin care ele se temperează, se sprijină, se echilibrează una față de alta, nu sînt specifica lor, ci cel mai adesea, modele tipice, sau revelatoare exemple, ale legilor prin care se produc anumite efecte estetice. Vechii maeștri sînt într-adevăr mai simpli; însușirile lor sînt scrise mai larg, și sînt mai ușor de citit, decît cele analoage din toate amestecatele și învălmășitele producții ale spiritului modern. Dar odată ce am izbutit să ne clarificăm noi înșine aceste însușiri, ca și legea îmbinării lor, am dobîndit un model sau o măsură ce ne ajută să situăm la locul cuvenit orice geniu rătăcitor, orice talent neclasificat, orice prețios, deși imperfect, produs al artei. Astfel stau lucrurile cu componentele adevăratului caracter al artei lui Michelangelo. Acest straniu amestec de farmec și putere nu poate fi găsit la cei ce s-au proclamat discipolii săi; dar poate fi găsit la cel ce au lucrat înaintea lui, și în alții cîțiva ajungînd pînă în vremea noastră, la William Blake, de pildă, și Victor Hugo, care, deși neapartinînd școlii lui, și fără a fi conștienți de aceasta, sînt adevărații lui fii, și ne ajută să-l înțelegem, așa cum el, la rîndul lui, ni-l face mai limpezi și îi justifică. Poate că acesta este folosul principal în studierea vechilor maeștri.¹

În românește de THEODOR ENESCU

GEORG SIMMEL

Infinitul în finit

La temelia ființei noastre pare să existe un dualism datorită căruia putem înțelege lumea a cărei imagine se reflectă în sufletul nostru nu ca o unitate, ci descompusă neîncetat în dublete antagonice. Așezînd în lumea astfel scindată propria noastră ființă, continuăm, dar privind imaginea noastră invers, acea sciziune, și ne vedem pe noi înșine ca ființe care pe de o parte sînt natură (materie), pe de altă parte spirit; al căror suflet separă ființa de destinul ei; în a căror înfățișare substanța solidă și grea e în dispută cu o mișcare în flux, jucăușă sau ascendentă; a căror individualitate se detașează de generalitatea care pare să-l constituie miezul, sau care ca idee pare să stea deasupra lor. Prin sinceritatea naivă, spontană, cu care se atașează de unul din elementele acestei polarități, anumite epoci ale artei fac ca sciziunea dintre aceste elemente să nu fie simțită.

(...) În general, acea compensare a elementelor esențiale, care înaintea lui Michelangelo au existat mai mult sau mai puțin lipsite de un raport sau de un echilibru între ele, nu exprimă încă nicidecum așa zisa perfecțiune subiectivă, beatitudinea desă-

¹ The Poetry of Michelangelo (1871 in The Renaissance. Studies in Art and Poetry, London, 1920)

virşirii care nu poate fi atinsă de ceea ce era fragment-uman. Deosebit de palpabil devine lucrul acesta în sinteza antagonismului realizată, mai impunător şi mai semnificativ decât altundeva în artă în figurile lui Michelangelo. Aici este vorba de gravitaţia fizică, de greutatea care trage corpul în jos, şi de impulsul mişcării care pornind din suflet acţionează împotriva gravitaţiei. În fiecare clipă fiecare mişcare a membrelor noastre ne prezintă această luptă dintre cele două tendinţe. Energiile volitive condiţionează membrele noastre după cu totul alte norme şi o cu totul altă dinamică decât cele ale fizicii, iar corpul nostru este arena de luptă în care aceste forţe se ciocnesc, se resping sau sînt silite la compromisuri. Poate că aici se află simbolul cel mai simplu al forme durabile a vieţii noastre: poate că aceasta este condiţionată de presiunea pe care o exercită asupra noastră lucrurile şi împrejurările de viaţă, natura şi societatea, iar mişcările contrare ale libertăţii noastre sînt cele care fie că înlătură presiunea aceasta, fie că i se supun, o combat sau o ocolesc. Între jocul acestor contrarii, sufletul întîlneşte unica posibilitate de a se impune, de a crea, de a intra în acţiune.

(...) În figurile lui Michelangelo se confruntă gravitaţia care trage în jos şi energiile sufleteşti care tind în sus, cu o duritate vrăjmaşă, ca nişte partide potrivnice aflate într-un conflict de neîmpăcat; — se întrepătrund în acelaşi timp în lupta lor, se echilibrează, realizează un fenomen de o nemaipomenită unitate, tot atât de extraordinară ca şi tensiunea contrastelor pe care le conciliază. Figurile sale sînt în majoritatea lor realizate şezînd sau culcate — în contradicţie directă cu pasiunile lor sufleteşti. Dar într-o coeziune, am putea spune chiar o comprimare de atitudine şi de contur, care face ca contrastul, tensiunea internă a principiilor de viaţă şi de putere, care face din fiecare un învingător şi un învins, să capete o expresie mai impresionantă decât ar putea s-o dea vreun gest, oricît de bine reliefat. Simţim cum masa de materie caută să tragă făpturile acestea în abisul întunecat, întocmai ca şi colonadele arhitecturilor lui Michelangelo cărora zidul greu pare uneori că le-ar fi luat orice posibilitate de a năzui spre înălţimi şi de a respira uşor. Împotriva acestei greutăţi care apasă ca şi destinul însuşi şi care, ca simbol al acestuia, striveşte figurile sale sau, mai bine zis, zace pur şi simplu în ele, se manifestă o forţă la fel de mare, un dor de libertate, de fericire, de mîntuire, izbucnit impetuos din adîncul sufletului. Cum însă factorul negativ pare că ar vrea să fie pretutindeni superior celui pozitiv şi conferă rezultatul final caracterul său, rămîne ca impresie generală tristeţea iremediabilă a acelor figuri, captive sub greutatea care le trage în jos, într-o luptă fără şanse de victorie. Cu toate acestea, elementele destin şi libertate, incarnate plastic cu gravitate şi inervaţie psihică de tendinţă opusă, s-au legat aici într-o proporţionalitate, într-o echivalenţă mai fermă, mai unitară decât în oricare altă artă. Este adevărat că în Antichitate gravitaţia şi spontaneitatea se conciliază şi nu lasă loc niciunei erupţii unilaterale. Dar aici unitatea lor este dată aşă zicînd dinainte, contrariile nu caută să se înfrunte, colaborează în pace fără nici o luptă premergătoare şi, deci, fără ca conştiinţa să fie agitată de ea. În baroc, pe de altă parte, elementele îşi alternează superiorităţile. Pe de o parte, există o masivitate sumbră şi o greutate materială cărora nu li se opune nici o mişcare formatore venită din interior, o cuprindere în quantumul substanţialităţii care trage exclusiv spre pămînt. Pe de altă parte, o mobilitate plină de afect care nu mai ţine seama de condiţiile şi de obstacolele fizice, de parcă n-ar mai exista decât pasiunea voinţei şi forţei eliberate din constrîngerile obişnuite ale corpului şi lucrurilor. Direcţiile duşmane de moarte care, la Michelangelo, au fost constrînse într-o unitate vitală extraordinară de puternică, s-au destrămat în baroc, şi anume tocmai în forţa şi în caracterul necondiţionat impus lor de Michelangelo, pentru ca soluţia gigantică să corespundă unei probleme gigantice, pusă dinainte.

În figurile Cappellei, și, încă și mai mult, în acelea ale mormintelor și în sclavi, gravitația atacă energia tinzând spre înălțimi, pătrunde pînă în adîncul impulsurilor care i se opun, care o înlătură și care din capul locului n-o lasă liberă; și, la rîndul ei, masa apăsătoare, greutatea palpabilă e atinsă și însuflețită în chiar întimitatea ei de acel impuls spiritual care luptă pentru libertate și lumină. Ceea ce caută să se elibereze și ceea ce se opune eliberării se întîlnesc într-un punct, coincid în punctul de indiferență a forțelor, în care apoi figura stă uneori ca paralizată, ca împietrită, în clipa mare în care forțele decisive ale vieții se anulează reciproc. O viață tragică în cea mai intimă unitate a ei s-a descompus în acel dualism și apoi crește iarăși din el. Poate numai în unele sculpturi egiptene această masivitate și gravitație terestră a materiei își găsește o analogie. Dar acestora le lipsește animația produsă concomitent în piatră de către impulsurile contrare. Piatra nu este smulsă din acul de gravitație, în direcția sufletului; interiorul ei continuă să rămînă piatră, numai materie, neatrasă încă în lupta dintre principiile universului, o gravitație necomprimată încă în formă. Sculpturilor egiptene, forma, viața, sufletul le sunt adăugate din exterior, contrastele se ating așazicînd spațial, fără să ajungă lăuntric la o unitate — fie a echilibrului, fie a luptei, fie, ca la Michelangelo, a amîndurora în același timp. Nu este vorba de un impuls, nesatisfăcut, spre unitate — adevărata unitate a principiilor, la Michelangelo, relevă satisfacția în insatisfacție și o insatisfacție în satisfacție — ci este tensiunea sumbră, încă fără viață, anterioară oricărui imbold de nestăvilit. Aceasta dă statuilor egiptene un hieratism în dualism, uneori de un tragic infinit, spre deosebire de tragicul din statuile lui Michelangelo; căci tragicul există pretutindeni unde amenințarea sau anihilarea unei energii vitale de către o putere dușmăna depinde de o ciocnire întîmplătoare sau extrinsecă a celor două puteri; destinul tragic, pregătit de una dintre puteri celeilalte, este preexistent, ca ceva inevitabil, în aceasta din urmă. Forma unitară a acestor existențe este lupta. Figurile neterminate ale lui Michelangelo (și nu numai ele) cresc sforîndu-se și luptînd din blocul de marmoră — în totală opoziție de pildă cu figura plastică și simbolică a Afroditei ieșind din mare. Aici natura materială pune în libertate cu plăcere frumusețea, eliberează ființa însuflețită din ea, pentru că își recunoaște în ea propria sa lege și nu se pierde într-una mai înaltă. La Michelangelo însă, piatra, geloasă de propria ei materie orientată în jos, pare să-și păstreze greoaia ei lipsă de formă, și nu renunță la conflictul cu făptura mai elevată pe care e chemată totuși să o exprime. Ceea ce spusese mai sus — anume că modul special în care contrastele ajung aici la o unitate artistică este lupta — exprimă o categorie în a cărei adîncime metafizică s-au întîlnit unele dintre personalitățile cele mai gigantice ale vieții spirituale. S-ar părea că Heraclit s-a gîndit tocmai la aceasta, atunci cînd a conceput lumea ca relație și unitate a contrariilor și, totodată, ca o dispută între principiul creator și principiul modelator. Ceea ce l-a condus la această concepție trebuie să fi fost ideea că lupta nu însemnează numai asaltul unui lucru împotriva celuilalt, și viceversa, deci nu suma a două părți fiecare mișcîndu-se în felul ei deosebit, ci mai degrabă o categorie absolut unitară în sine, față de care dualitatea nu este decît conținut sau manifestare, așa cum s-ar putea spune, de pildă, despre un pendul care include mișcările în ambele direcții, opuse. În divergența și contrapunerea părților trăiește un fenomen unitar, iar faptul că viața este unitate în varietate nu se poate exprima mai puternic, mai intens, mai tragic, decît prin aceea că unitatea nu este cooperarea pașnică dintre elemente, ci chiar lupta lor și tendința lor reciprocă de a se anula. Unitatea aceasta a vieții, care se face simțită în integritatea ei numai prin proporțiile gigantice ale tensiunii sale, capătă un sens metafizic, atunci cînd Heraclit pretinde că lumea, ca totalitate, este concilierea contrariilor și rezultat al luptei. La Michelangelo, unitatea aceasta a vieții se exprimă într-o formă artistică

atunci cînd obligă impulsul ascensional al sufletului și forța gravitațională care trag în jos să capate o imagine de o unitate plastică incomparabilă, astfel încît aceeași greutate fizică se manifestă ca un element care pătrunde în suflet sau, mai degrabă, izbucnește chiar din acesta, dar simultan face evident și conflictul dintre trup și suflet, ca o luptă între intențiile contrare, ale corpului.

În felul acesta, figurile lui Michelangelo ating acea perfecțiune sau acea culme existențială care le-a fost recunoscută întotdeauna, iar pe de altă parte rezolvă, pentru a spune așa, însăși problema artei în general. Ceea ce în realitatea naturală și istorică se scindează, se confruntă, se desface în fragmente, aici se unifică prin forma artistică într-o viață superioară. Și totuși — și cu aceasta fenomenul Michelangelo se transformă într-o problemă nouă față de toate de pînă acum, în propria sa *problemă* — figurile acestea prezintă o teribilă lipsă de decizie, o mare nehotărîre: ele dau impresia că această victorie a lor asupra imperfecțiunii individuale pămîntene, această titanică desăvîrșire, această uriașă acumulare de forță și năzuință de a exista, lasă în urma lor o nostalgie a cărei împlinire nu este inclusă în acea unitate încheagată a ființei. Interpretarea acestui fapt descoperă nu numai motivul explicativ al caracterului figurilor lui Michelangelo, ci explică și procesul său creator și chiar viața lui însăși.

Destinul, la care ne referim aici, reiese din caracterul renașcentist al operei sale. Direcția în care merg voința, viața, nostalgia figurilor sale, este cuprinsă toată în planul terestru; în acest plan, ele sînt împinse de uriașa lor nevoie de mîntuire, de a cedare a apăsării la care sînt supuse, de nevoia de a nu mai lupta — o nevoie a cărei intensitate este condiționată de giganticele dimensiuni ale ființei lor. (...)

Formula de destin a sufletului său a fost să pretindă plenitudinii finitului întreaga plenitudine a infinitului: arta și dragostea sînt cele două mijloace pe care le posedă umanitatea pentru împlinirea acestei nostalgii, și pentru ele s-a născut geniul și pasiunea lui Michelangelo — astfel încît el le rămîne amîndurora înrobît, chiar și după ce le-a recunoscut demult ca fiind inapete pentru ceea ce el însuși pretindea destinului. În relația aceasta culminează sentimentul care pare să-i fi însoțit întreaga existență: că existența aceasta nu-i decît un fragment, că bucățile ei nu se contopesc într-o unitate. Poate că aceasta ne explică imensa impresie pe care i-a produs-o Vittoria Colonna. Văzînd-o, pentru prima oară i-a apărut, poate, omul așazicînd formal deplin, adică primul om care nu era nici fragment și nici disonanță; un caz probabil ciudat al impresiei tipice pe care femeile perfecte o stîrnesc adesea tocmai în oamenii puternici, extraordinari. Adorația sa nu se leagă de vreo perfecțiune oarecare, ci de unitatea și de totalitatea existenței, în fața căreia omul simte că viața sa nu e decît un simplu fragment, un complex de elemente încă nematurizate, — indiferent dacă fiecare dintre ele depășește, în forță și în importanță, acea totalitate. Cînd a cunoscut-o, Michelangelo era un om bătrîn; astfel el a știut că, dată fiind imperfecțiunea existenței sale, cu necontenitele frînări și fragmentări ale laturilor ei, nu va mai putea ajunge cu forțe proprii la plenitudine și la rotunjire. Era o impresie puternică în fața priveliștei unei existențe în care fragmentul nu mai avea loc, și care în forma vieții sale — formă care, pentru Michelangelo, om esențialmente renașcentist, însemna valoarea autentică a vieții — îi apărea atît de absolut superioară încît nici prin minte nu i-a trecut că i-ar putea opune propriile sale creații. De aici modestia sa umilă în fața ei. În planul în care se așeza perfecțiunea Vittoriei Colonna, nu putea să încapă nici o operă, oricît de grandioasă ar fi fost aceasta. Aici ni se relevă dragostea sa, dar nu ca o trăire izolată, coordonată cu altele, ci ca o consecință și împlinire a unui destin întreg.

În felul acesta și cu aceasta se rezolvă o problemă ciudată, legată de trăsătura erotică a personalității sale. Pozițiile sale, prin numărul lor, prin tonul lor, ca și

prin multe alte indicii exterioare nemijlocite, nu ne lasă nici cea mai mică îndoială că viața sa ar fi fost în permanentă agitație erotică, și anume într-un mod cu totul pasional. Adeseori, poeziile sale pun viața aceasta amoroasă în legătură simbolică cu arta sa. Și aici apare un lucru extraordinar: că arta sa nu prezintă nici în conținut și nici ca ton vreun indiciu al acestei pasiuni. La toți ceilalți artiști predispuși erotic un anume ton, inconfundabil, vibrează în figurile lor, la Giorgione ca și la Rubens, la Tizian ca și la Rodin. Nimic asemănător, la Michelangelo. Ceea ce figurile lui par să spună și să trăiască, la fel ca și atmosfera stilistică în care le-a îmbrăcat creatorul lor, nu conțin nici cea mai mică vibrație a acestui sentiment sau a vreunui alt afect. Ele stau sub apăsarea unui destin general, în care se disolvă toate elementele de substanță sentimentală. Pe ele le apasă și le zbuciumă viața întreagă, viața ca destin, aceea care se află deasupra noastră a tuturor și care numai de-a lungul zilelor se particularizează în trăiri, afecte, căutări și refugii. Omul lui Michelangelo se retrage din aceste aspecte diverse în care se concretizează realitatea destinului și ne revelează acest fapt prin ritmul propriu al realității sale, deslegat de toate formele de înfățișare la care îl constring lucrurile acestei lumi. Aici nu este vorba de omul abstract al plasticii clasice care, lăsând la o parte unele, foarte puține, indicii (mai ales cele ale capetelor adolescenților greci), se așează dincolo de destin. Figurile ideale ale grecilor — din epoca anterioară elenismului — par să fie de ajuns de „vii”, dar viața nu este pentru ele o fatalitate, un destin, cum este pentru figurile Capelei Sixtine și pentru mormintele familiei Medici. Chiar și asupra poeziilor sale de dragoste cade o lumină care le diminuează caracterul străin față de cel al operei sale. Pe cât de subiectiv îl afectează pasiunea erotică, luată ca trăire personală nemijlocită, pe atât de mult destinul este mereu punctul de convergență în care se centrează toate fulgurațiile sale. Conținutul specific erotic nu pătrunde în operele sale. În schimb prezența destinului, la care se reduce sau se extinde dragostea, este numitorul comun al trăirii sale, al poeziilor sale și al artei sale. Doar în câteva imagini ale lui Hodler mai predomină sentimentul acesta. Dragostea nu este numai un afect limitat spațial temporal într-un punct oarecare, ci este chiar aerul pe care îl respirăm și de care nu putem scăpa, este un destin metafizic care stă sumbru și încins, apăsător și pătrunzător, deasupra omenirii și a omului. Ea ne ia cu sine, cum ne ia rotația pământului, e un destin care devine individual, pentru om nu numai ca sumă a indivizilor, ci care ne cuprinde ca o forță obiectivă ce guvernează lumea. Ceea ce este comun poeziilor sale de dragoste și sculpturilor sale este ideea că destinul individual este ceva ce ni se impune, cum ni se impune viața însăși, că ritmul vieții este elementul esențial și decisiv în soarta individului și că ritmul acesta este inclus ca ceva grav, apăsător și de neînlăturat în fiecare respirație. Nu este vorba de o umflare antropomorfă a soartei proprii și de transformarea ei într-un „fatum” cosmic, ci de simțirea genial metafizică a ființei lumii, din care derivă și prin care se explică ființa noastră. Figurile sale exprimă aceeași imensă măreție umană, ca și atitudinea sa intimă față de viață: anume că destinul lumii și al vieții în general constituie nucleul și sensul soartei personale și că, privită din partea cealaltă, valoarea acestei vieți personale nu e în funcție de reversul ei absolut subiectiv, și nici de stările fugitive de plăcere și de durere; ci prin semnificația ei suprapersonală, de valoarea ei ca ființă obiectivă. Încît dacă, poeziile sale mai tîrziu vorbesc despre dispariția eternă care îl așteaptă, în ele nu tremură teama de suferințele din infern, ci un chin lăuntric pur: acela de a fi un om care merită iadul. Chinul acesta nu este decît o expresie pentru insuficiența ființei și comportării sale — cu totul diferită de tirirea celor slăbănogi la picioarele crucii. Infernul nu este aici o soartă care amenință din exterior, ci evoluția logică, continuă, a calităților de a fi pămîntean. Transcendentul pur, un rai și un infern sustras întâmplărilor pămîntești, așa cum l-a înțeles de pildă Fra Angelico,

e foarte departe de Michelangelo. Și aici se manifestă spiritul său renescentist: o exigență profundă față de ființa personală pămînteană, valorile obiective se umplu cu viața subiectivă — dar tocmai prin aceasta viața subiectivă, accidentală, își pierde substanța egocentrică. Este personalismul predicat de Nietzsche, care l-a pus pe acesta în așa de adîncă relație cu idealul Renașterii; desigur, ceea ce importă este eul, și numai eul, dar nu senzațiile sale de plăcere și de durere, care nu interesează nicidecum existența universului, ci exclusiv sensul obiectiv al existenței sale proprii. Faptul că în viața sa pămînteană, conformată și limitată de libertatea sa, imperfectă, fragmentară, a fost infidel idealului său — iată în ce constă chinul lui Michelangelo, iar reprezentarea religioasă-dogmatică a pedepsei iadului nu este decît proiectarea condiționată istoric a acestui chin. În chinurile care, credea el, îl așteaptă dincolo, se materializează faptul că tinde spre un ideal transcendent, absolut, în condițiile timpului și ale personalității sale, cu elementele și în planul existenței sale pămîntene, și că se îngrozește de lipsa unei punți peste abisul care le desparte.

Ideea, al cărei martir a devenit Michelangelo, pare să facă parte din problemele fără sfîrșit ale omenirii: aceea de a găsi în viața însăși perfecțiunea eliberatoare a vieții, de a îmbrăca absolutul în forma finitului. Cu diferite variații și accente, ideea aceasta însoțește viața lui Goethe, începînd cu strigătul plin de speranțe al celor 38 de ani ai săi: „Cît de infinită ar deveni lumea, dacă am izbutit măcar o singură dată să rămînem în ceea ce e finit!“ — pînă la pretenția mistică, a omului de 79 de ani, de a afirma că nemurirea este necesară ca posibilitate de verificare a forțelor noastre terestre, dar care nu s-au epuizat pe pămînt. Faust cere cu pasiune vieții ca dorința de absolut să se realizeze în viața însăși: se ține bine și privește în jurul său — La ce bun să cutreere veșnicia — Mergînd mai departe va găsi dureri și bucurii. Și totuși, după alte cîteva pagini e silit, în cer, să înceapă din nou, să se „instruiască“, și pentru că noua zi îl orbește, e nevoie ca dragostea eternă să-i fie împărtășită de sus, pentru a-l mîntui! La Nietzsche găsim aceeași traiectorie a nostalgiei ultime: pasiunea după un absolut și un infinit realizate în cadrele unei rămîneri realiste pe acest pămînt. În felul acesta l se prefigurează ciclurile Eternei Reîntoarceri și supra-omul, idel care, toate, caută să obțină infinitul încă în cursul trecerii pămîntești — pînă cînd, în cele din urmă, preia odată cu visul dionisiac, o mistică semitranscendentă, firele care în interiorul finitului nu vor să se lase întinse pînă la valorile infinitului. Nimeni n-a izbutit ca Michelangelo să cuprindă în forma teluric plastică a artei viața în sine, să o desăvîrșească, nu numai realizînd din corp și din sufletul, atîrnat pînă la el de cer, o unitate plastică nerealizată de nimeni înainte de el, ci și dînd o expresie unitară tuturor discrepanțelor vieții, tuturor conflictelor între ceea ce era mare și mărunț în el, mobilitatea unică în felul ei a figurilor sale, în lupta dintre energiile lor. Dar realizînd pînă la sfîrșit posibilitatea de a duce viața, pe calea artei, la unitate și coeziune, l-a devenit teribil de limpede că la granițele acestea nu se află, de fapt, sfîrșitul.¹

În românește de HORIA STANCA

¹ Michelangelo în *Logos*, I (1910).

GIOVANNI PAPINI

„Chipul meu e ca o sperietoare“

Nimeni, cred, n-a avut curajul să o spună deschis, dar este sigur că Michelangiolo a fost urît, de o urîtenie expresivă, dar totodată unică. Martorii contemporani nu rostesc acest cuvînt, dar nu ne lasă nici o îndoială că acel cuvînt, tocmai acela, trebuie rostit.

Avem două descrieri amănunțite ale înfățișării sale, ale chipului și trupului său, făcute de doi artiști care au avut ocazia să-l observe îndelung și care i-au fost apropiați și devotați: una a lui Condivi, iar cealaltă a lui Vasari. Cele două descrieri concordă în toate amănuntele, și în anumite puncte sînt identice ad-litteram.

Michelangiolo apare, din descrierea acestor portrete, aproape monstruos. S-ar putea spune că era construit ca un trunchi de piramidă răsturnat. Partea superioară a capului rotundă și imensă, astfel încît se revarsă proeminent peste temple; acestea la rîndul lor se revarsă peste urechi, care, și ele, la fel, ies în afară peste obraji. Umerii sînt largi, în timp ce restul corpului este mult mai subțire.

Acest neobișnuit și straniu edificiu corporal nu e înfrumusețat de părțile chipului. Fruntea, pătrată, e brăzdată de șapte linii drepte; sprîncenele, rare și abia vizibile; ochii sînt mici și de „culoarea cornului“, tinzînd spre galben, privirea e de obicei profundă și absorbită, nasul e zdrobit de pumnul lui Corrigiano și are în mijloc o protuberanță; buza superioară e subțire, iar cea inferioară, mai mare, iese în afară; părul negru ca pana corbului e ușor încrețit; barba rară și bifurcată. Să mai adăugăm tenul palid și statura mijlocie, ca să nu spunem mică.

Ansamblul și îndeosebi fața e deci neregulată, dezarmonică, aproape diformă. Și oglindește pe ea ceva diabolic mai curînd decît angelic. Cînd contemporanii vorbesc despre „aspectul înfricoșător“ al lui Michelangiolo, e probabil că la acea apreciere va fi contribuit și impresia întrucîtva înspăimîntătoare a înfățișării sale fizice. El însuși era conștient de impresia pe care o putea face: „Chipul meu e ca o sperietoare“, a scris cîndva și în însăși această exagerare transpare spaîma de adevăr.

În portretele pictate sau sculptate, descrierile lui Condivi și ale lui Vasari sînt în mare parte confirmate, dar s-ar spune că artiștii au încercat, dintr-un respect firesc, să ascundă sau să atenueze anumite trăsături. Nenumărate sînt portretele lui Michelangiolo pe care le avem, dar puține au fost făcute pe viu, și poate numai acelea ale lui Bugiardini, Jacopino del Conte și Venusti. Desenul lui Francisc de Olanda și bustul lui Daniele da Volterra sînt opera unor oameni care l-au cunoscut îndeaproape, dar ele au fost executate din memorie. Toate aceste portrete ca și cele care s-au inspirat din ele, confirmă încă odată că fața lui Michelangiolo, întunecată, tristă, puțin încruntată, imperfectă, nedesăvîrșită în proporții, cu trăsături aspre, numai frumoasă n-a fost, frumoasă cel puțin, în sensul iubit de Grecia și Renaștere.

Frumusețea lui, o frumusețe chinuită și dureroasă, are pentru noi modernii ceva romantic și demonic. Privind aceste portrete, ești tentat să gîndești că despre Buonarroti s-ar fi putut spune, ceea ce femeile flecare din Verona spuneau despre Dante, și anume că părea o ființă întoarsă din infern.

Această urîtenie trebuie să fi fost unul din chinurile secrete cele mai mistuitoare ale lui Michelangiolo. Cu toate acestea, el nu s-a abținut de a se reprezenta de mai multe ori și în mai multe maniere, nu schițînd adevărate autoportrete, ci inspirîndu-se din propria-i înfățișare în cîteva din operele sale.

* *La vita di Michelangelo nella vita del suo tempo*, Firenze, 1948.

Cineva a vrut să-l recunoască pe Michelangiolo în acel David bărbos de pe bolta Sixtinei, și chiar într-una din marile măști care împodobesc fațada interioară de la Porta Pia. Și una și cealaltă presupunere apar puțin convingătoare.

Este mai convingătoare în schimb părerea lui Kriegbaum despre Buonarroti care s-a înfățișat pe sine în San Paolo din Altarul Piccolomini de la Siena. Statuia trebuie să fie din 1502 sau 1503 și de aceea l-ar reprezenta pe sculptor când se apropia de vârsta de treizeci de ani. Chipul apostolului are neîndoielnic ceva michelangeloesc, dar dintr-un Michelangiolo întrucitva transfigurat: este autoportretul idealizat al unei imagini pe care artistul ar fi vrut s-o aibă.

Autoportretul cel mai sigur, cel mai înspăimântător și spiritualmente cel mai asemănător, e acela pe care Buonarroti l-a realizat în întruchiparea lui San Bartolomeo, în *Judecata de apoi*.

Acest autoportret imaginar a fost descoperit abia în vremea noastră și revelă, deși tratat cu pete sumare, o înspăimântătoare asemănare. Chipul, aplecat puțin spre stînga, e o mască funebră în clar-obscur; o umbră neagră e părul, două umbre alungite ochii, o umbră nedeșlășită, gura și barba. Se remarcă enorma frunte luminoasă și nasul. E portretul unei victime, al unei biete victime stinse și întregul ansamblu emană ideea unei îndurări resemnate și vii. Este Michelangiolo însuși, chinuitul și sfîșiatul Michelangiolo, jupuit de soartă și de dușmani, așa cum s-a văzut el însuși într-o zi cu amarnică autocompătimire. Și unele trăsături ale chipului său se regăsesc în San Paolo din Capela Paolina; un San Paolo care, împotriva tradiției, e bătrîn ca și el, un San Paolo orbit și fulgerat de lumina și vocea lui Crist.

Mai tîrziu el a vrut să se mai reprezinte încăodată pe sine, dar într-o sculptură, în *Pietă*, care se află acum în Domul din Florența. Nu ca sfînt, de data aceasta, ci în persoana lui Nicodim, prietenul temător și nocturn al lui Isus. Chipul bătrînului Michelangiolo, încadrat de un fel de glugă, nu mai e sever și disperat ca acela al lui San Bartolomeo. Apare în el o tristețe profundă, dar mai mult melancolică decît tragică. El caută femeile pioase în actul caritabil al susținerii corpului neînsuflit al Fiului lui Dumnezeu și în acel chip revedem, îndulcite de o profundă îndurare, trăsăturile lui Michelangiolo bătrîn, ale lui Michelangiolo îndrăgostit de Crist, așa cum trebuie că era cînd apleca capul în rugăciunea lui solitară. În San Bartolomeo, e Buonarroti martirizat și îndurerat; în Nicodim din *Pietă*, Buonarroti care suferă împreună cu Crist și care speră să fie mîntuit de el. Amîndouă, ca și acel al lui San Paolo de la Siena, sînt portrete idealizate, dar care în schimb reprezintă bine dualismul sufletului lui Michelangiolo: cel înspăimîntat de oameni și cel mîngîiat de Dumnezeu.

Nostalgia mîntuitoare a lui Michelangiolo se manifestă și în alegerea subiectelor: eroii modelați sau pictați de el, sînt în cea mai mare parte, figuri soteriologice.

Crist, în primul rînd, care a coborît alci pentru a elibera pe oameni de păcat și de rău.

Hercule care scapă cetățile antice de tîlhari, de trufași, și de monștri.

Moise care i-a salvat pe evrei de amenințarea filistinilor.

Iudita care și-a mîntuit patria de asedul assirienilor.

Esteră care și-a eliberat poporul de persecuția persană.

Brutus care a visat să scape Roma de revenirea monarhiei.

Giulio II care-și propunea să elibereze Italia de barbari.

Să nu se spună că subiectul l-a fost impus, adesea, de alții. I s-au cerut sau sugerat multe alte opere și nu le-a executat. În acceptare nu lipsește, de multe ori, semilibertatea de a alege. Temele care nu-l erau congeniale le neglija sau le executa cu răceală. Michelangiolo se simțea bine numai cu mîntuitorii.

În românește de ȘTEFAN DELUREANU



Sibilla și alte studii. Desen (Detroit, Institute of Arts)





Studii de figuri și după sculpturi (Chantilly, Muzeul Condé



EROTICA LUI MICHELANGELO

...Prin profunzimi tulburătoare, prin forța adeseori deznădăduită cu care simțirea se dezvăluie, această carte [a poeziilor lui Michelangelo] m-a răscolit adânc. Este cu adevărat un mărăciniș al poeziei — și, cu toate că forma sonetului este în mare măsură riguros respectată, întâlnim aici mai degrabă răbufniri ale durerii, amărăciunii, iubirii ori jalea unui suflet mare, uriaș, care se pătrunde de suferință, încercînd să se înalțe prin frumos înspre dumnezeire, decît poezie. Acea scurtă tînguire de dragoste: „Come puo'esser ch'io non sia più mio?“, „E cu puțință a-mi fi străin eu însumi?“*, în care două versuri întregi nu cuprind decît acel strigăt buimac „O Dio, o Dio, o Dio!“, „O Doamne, Doamne, Doamne!“, este nu atît poezie, cît mai curînd suspin adînc și geamăt. Dar tocmai această răscolire a simțurilor care răzbate din destăinuirile singulare ale marelui artist fascinează atît de neobișnuit spiritul nostru, într-un chip aproape neartistic, acultural, la modul cel mai nud omenesc cu puțință.

...Ce belșug de patimi se află aici, semn al unei fără de măsură și chinuite vitalități, pîtuite prin cuvînt! El, „cel robît întrutotul artei“, născut și „arzînd pentru ea ca pentru a iubirii vraje“ își varsă mînia și amărăciunea politică în tîparele sonetului, vrînd să-și pună capăt vieții din pricina pieirii Republicii florentine, din pricina dictaturii familiei de Medici, care îl face să se simtă „strivit de mizerie și sclavie“.

Tună și fulgeră împotriva Florenței, acel „cuib“ care dăduse naștere unui Dante și lui însuși și care îl trimisese în exil în chip mîrșav, nerecunoscător, rușinos, pe poetul pe care Michelangelo îl admira nemărginit.

...Acuză cu amărăciune de nerecunoștință pe stăpînitorul însuși, Papa Iuliu al II-lea, căruia prin truda și devotamentul său îi dăruise atîta strălucire și care nu se sinchisește „nici de o lescaie“ de viața sa — „del mio tempo non ti incresce o dole!“ și cît este de rea, vulgară și părăsită de orice Dumnezeu această lume! Dacă Domnul ar ține seama de sărăcie, ce s-ar alege oare în fața Judecății din acest stat, căruia „stindardele morții și-nvrăjbirii i-au răpit mîntuirea?“ Căci el este sărac, bătut de soartă pe acest pămînt și crede, ca un bun creștin, că suferința îl mînește gloriei: „În cer“, spune el cîndva, „unde îmi este locul după cele îndurate aci“. Este cerul, care refuză „să împrumute lumii din înțelepciunea sa“ și a cărui voie este ca el „să strîngă roada din pomul sterp“.

Ce recoltă este însă aceasta, adunată de puternicele-i brațe cu melancolie adîncă! „La mia allegrezza la maninconia“, spune el, iar noi citim, cuprînși de venerație, un sonet scris în timp ce lucra la „Judecata de apoi“ — și aflîndu-se poate chiar pe schelă —, în care preamărește Noaptea, „blîndul chip al morții“, căreia îi duce dorul și care este cel din urmă adăpost al tuturor suspinelor întristate. Aleanul acesta nemărginit, dorința de a dormi și de a nu vedea și auzi nimic, să fie piatră chiar, nu om, „căci stricăciunea și ocara domnesc pe mai departe“, — cu greu pot fi acestea concepute alături

Citatele din Michelangelo urmează traducerea Etei Boerlu, *Rime*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 1975.

de o productivitate, a cărei energie este fără seamăn și a cărei vigoare, care a pierdut orice măsură, este desigur și expresia tenebrelor. De unde însă această întunecare? De unde acea necontenită tristețe, fără seamăn la un artist pe care cerul l-a binecuvîntat cu o covârșitoare putere de creație? Cred că o uriașă și copleșitoare senzualitate, tinjind după a ceea ce este pur, spiritual, divin, și care se consideră pe sine însăși ca dor transcendent, ne oferă cheia înțelegerii. El spune: „Din prea umile în înalte sfere/Mă cîrmuiește dorul întrupat din vis”. Acest dor este iubire, o iubire nesfîrșită, care străbate întreaga-i viață, iubirea unei imagini, a frumosului viu, a farmecului omenesc — statornicie a puterii dragostei și capacitate de a îndura mîntuitoarea caznă, așa cum o aflăm și la alte firi viguroase, sensibile și înzestrate cu o statornică senzualitate, la Goethe și Tolstoi. [...]

...Mai toate poeziile sale de dragoste datează din amurgul vieții, pînă după șaptezeci de ani, și în mai multe rînduri revine în ele gîndul că bătrîneții respingătoare îi este menit să ridice în slăvi frumusețea celui ales. O astfel de legătură vede el în cazul „Donnei crudele”, iar lui Cavaleri îi mărturisește de-a dreptul că unica lui mîngiere rămîne gîndul că noaptea sa întunecată (noapte a sufletului ca și a trupului) îi slujește iubitelui, lăsînd ca strălucirea soarelui, căruia i-a fost încă de la naștere tovarăș, să apară mai puternică — „Che a voi fu dato al nascer per compagno”.

De fericirea cea mai mare a avut parte, fără îndoială, în dragostea purtată Vittorioel Colonna, în strînsa comuniune sufletească cu femeia înaltă și gravă, poeta, în acea pasiune care avea să dureze doisprezece ani, cam de pe cînd avea șaiszeci de ani și pînă după moartea „stăpinei” (1547). Legătura aceasta eterică și totodată formativă amîntește mult de acele raporturi existînd între Goethe și doamna von Stein, căreia Goethe îi mărturisește într-un sonet că s-a născut de două ori: prima dată dintr-un lut de calitate inferioară, ca model al său însuși, iar apoi, renăscînd prin ea, din piatră („Stein” înseamnă în limba germană „piatră”: Goethe face aici un joc de cuvinte. N.t.) în chip de operă desăvîrșită, grație rivnei ei de a-l împlînzii și cultiva, căldurii cu care i-a modelat firea lui sălbatică la început, adăugîndu-i ceea ce lipsea, îndepărtînd ceea ce era neciopleit ori de prisos la el. Desigur, Goethe era încă tînăr și maleabil atunci cînd s-a supus acelei mîini femeiești care avea să-l molezeze astfel. Creatorul „Noptii” din Capella Medici, a lui „Moise” și a „Judecății de apoi” era însă aproape un moșneag, astfel încît „recunoșcătoarea împlinire” despre care vorbește are un aer iluzoriu — exaltat și nu pare prea demnă de crezare. Cert este — o mărturisesc documentele poetice cele mai intime — că dragostea pentru femeia pe care o vede „fără de prihană” și pe care o numește „sufletul și inima fragilei sale vieți”, că acest cast și generos împărtășit devotament i-a dăruit o minunată înălțare sufletească, unirea cea mai solemnă a simțurilor cu spiritul și veșnicia; o fericire cerească, nu pămînteană, așa cum o cere neapărat noblețea caracterului său. [...]

...Despre felul cum frumosul naște suferință și cum acestea două, într-o unire zăinică, generează o profundă fericire, lată ce ne spun poeziile sale. Ele cuprind și cele mai inspirate gînduri despre artă, etern legată de iubire, și care, împreună cu aceasta, îi stăpînește viața: cu-adevărat „moștenitoarea perenă” a trecătorului timp, cea care înveșnicește, răzbușnătoarea ursitei care face din creația naturii o pradă a timpului. El, cel ce luptă cu piatra, știe că munca învinge timpul și moartea. Ca și la Goethe

arta este, și ea, natură, iar fiul ei, artistul, dobîndește atîta statornicie de la ceea ce este trecător, încît și peste o mie de ani opera sa va mai sta mărturie pentru „Cît de frumoși ați fost, iar eu, vai, cît de slut,/ Dar nici smintit, ca să vă-nchin iubirea!“ Nu-mi ies din minte aceste versuri:

Ch'all'alte cose nuove

Tardi si viene e poco poi si dura —

Să ajungi într-un târziu, după îndelungi căutări, să descoperi noi și tainice lucruri, și să știi în acea clipă că drumul se sfîrșește în curînd! Cît entuziasm și ce adîncă spaimă sînt deopotrivă cuprinse în ideea pe care o exprimă poate cea mai frumoasă poezie a sa, datînd din 1543, pe cînd avea șazeci și opt de ani: și natura a căutat și a dat greș vremi îndelungate „pîn-a-ți creea chipul“, pentru ca apoi, după ce menirea ei fusese împlinită, să se aplece, girbovită, înspre moarte! Nu există nimic mai profund tainic, mai plin de o senină spaimă, decît sentimentul cu care îi contemplă chipul și în care se amestecă cea mai înaltă bucurie cu presimțirea sfîrșitului, a țelului atins, a crepusculului întregii firi.

Cînd Vittoria moare, el, cel atît de însetat de perenitate, se mîngîie la gîndul că ea își cucerise veșnicia ca poetă. Nici un fel de uitare, nici a lui, chiar, care e de neînlăturat, din pricină că n-o mai poate vedea, nu poate nîmici ceea ce a lăsat în urmă, „dulci, senine, sfintele-i poeme“. Oare, cu toată durerea despărțirii și a jurămintelor de credință, această abandonare în dăinuirea propriilor ei creații artistice nu poartă pecetea refuzului vieții — a unei vieți deja îmbătrînite, dar neobișnuit de statornică — în fața morții? Acest mare îndrăgostit iubește dragostea mai mult decît pe orice iubită. El se aseamuea unui tăciune ascuns, care mocnește atunci cînd cerul l-a răpit vîlvătaia care îl hrănea. El nu-i cenușă; mocnește; dar dacă dragostea nu-i va reînnoi văpaia „cu alt lemn“, din el nu se va mai isca nici o scînteie.

Iată, deci, că bărbatul în vîrstă de șaptezeci și doi de ani se gîndește la o nouă iubire, rîvnește la ea, este în așteptare. Ce-i de mirare atunci că ea îl găsește din nou, că „din jăratec trecuta tinerețe iar zbucnește“ și că — după ce moartea frînse legătura lui cu Vittoria — a mai cunoscut nenumărate iubiri: acei Tommaso, *donne crudele* și alte *donne*, mai cu seamă însă acele ființe, în al căror chip virilul și femininul se uneau într-un anumit fel ce lui i se părea divin, ca și ultimul desen înfățișînd-o pe Colonna: cu ochiul expresiv, din care sufletul se revarsă ca dintr-un pahar prea plin și gura frumoasă, voluptuos arcuită. Se poate spune că nici o operă ieșită din mîna lui, nici chiar poeziile, nu exprimă mai desăvîrșit acea transcendență, înrădăcinată într-o copleșitoare senzualitate, a eroticii sale.

Nu are prea mult sens, și aparține doar unei retorici melancolice, faptul că el desparte în poeziile sale propria ființă de iubirea pe care o numește demon prigonitor și obsedant, acuzînd-o că-i umple din nou inima de lacrimi și văpaie și întrebînd-o ce-a găsit la el, bătrînul obosit, și ce vrea oare de la un butuc pîrjolit, de la o înlărmă arsă de durere.

Nădăjdulsești din nou, o fluture vrăjit,

Să mă atragi în spaime-ntortocheate

De care înțeleptul mai trudnic se ferește ?

Dar fusese el vreodată înțelept? Iubirea, în al cărei regat își petrecuse, după cum mărturisește, întreaga viață, nu este un demon în afara lui pe care l-ar putea înfrunta. Ea este trup din trupul lui și face ca ceea ce iubește să-i apară — în chip mișcător — nu ușuratic ori prea omenesc, așa cum atât de adeseori se întâmplă, ci supraomenesc. Această iubire va dispărea doar odată cu vitalitatea. Ea dispăre în mizeria ultimei bătrâneși, odată cu bucuria de a crea arta, „atât de prețuită odinioară”, care l-a adus „aici”, adică la sărăcie, nimicnicie, înjositoare bătrânețe.

*La ce folos să tot cioplești pietroaie
de e s-ajungi, după ce marea-n spume
ai înfruntat-o, să te-neci în zoaie?*

Aceste versuri se găsesc într-o poezie tîrzie, înfricoșătoare, care descrie brutal existența lui jalnică în Macel de'Corvi, locuința sa de la Roma: o vizuină în jurul căreia zac răspîndite excremente omenești, unde putrezesc cadavre animale în mijlocul mocirlei de urină și unde bătrînul uzat, stafie de care el însuși se îngrozește, își petrece zilele și nopțile tușind chinuit și fără să-și găsească somnul din pricina viifitului din urechi și a astmei. În această poezie spune el: „Din dragoste nu mi-a rămas o scamă” — adăugînd că răul mai mare, adică mizeria trupului, îl alungă pe cel mai mic. A socotit întotdeauna că dragostea este un soi de boală, o pedeapsă, o dulce otrăvă, a blestemat-o și i-a fost totodată credincios ca nimeni altul. Ea a stat la temelia creației sale, a geniului său inspirat. A fost motorul, incandescența forță propulsoare a operei sale mai mult decît virilă, aproape supraomenească. Am aflat că pentru a construi cupola Sf. Petru, proiect pentru care îi lipsise curajul, a fost nevoie de îndemnul neobosit care venea de pe buzele frumoase ale lui Cavalieri, acele buze pe care le-a imortalizat în chipul bărbătesc-feminin al Vittoriei.

Acest amestec de abandonare în fața frumosului, de dragoste și productivitate el l-a cunoscut și l-a exprimat magnific în versul pe care l-am îndrăgit atât, poate din pricina faptului că se referă la poezia și nu la sculptura sa:

Nel vostro fiato son le mie parole.

În răsufierea ta, vorbele mele sînt.¹

În românește de AL. I. ȘAHIGHIAN

Schițe, detalii de figuri și însemnări manuscrise (Florența, Casa Buonarroti) ▶

Poezie autografă și schița unei mîini (Florența, Casa Buonarroti) ▶▶

¹ Michelangelo Erotik In Du, Zurich, octombrie 1950.

MICHELANGELO

rime

4

Quanto si gode, lieta e ben contesta
di fior sopra'crin d'or d'una grillanda,
che l'altro inanzi l'uno all'altro manda,
come ch'il primo sia a baciare la testa!

Contenta è tutto il giorno quella vesta
che serra'l petto e poi par che si spanda,
e quel c'oro filato si domanda
le guancie'e'l colla di tocçar non resta.

Ma più lieto quel nastro par che goda,
dorato in punta, con si fatte tempre
che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.

E la schietta cintura che s'annoda
mi par dir seco: qui vo'stringer sempre.
Or che farebbon dunc' le mie braccia?

Ghirlanda din vii flori e bucuroasă
Cosița ei de aur cum cuprinde
Că fiecare răsucită tinde
S-atingă-ntlia fruntea ei frumoasă.

Și ziua-ntreagă bluza ei spumoasă
Îi strînge pieptul și spre briu se-ntinde
Iar vălu-i aurit ce plin de jind e
Să-i mîngile obrazii de mătăasă.

Panglica e mai veselă ca toate
Pe sînul strîns sub puncte aurite,
Mult apăsât cînd prinde să-l înhațe
Și înnodat pe trup, la jumătate
Cordonul spune: — mie doar robît e;
Ce fac atunci cu ale mele brațe?

*l'ho già fatto un gozzo in questo stento,
come fa l'acqua d'gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza'l ventre appicca sotto'l mento.*

*La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e'l petto fo d'arpia,
e'l pennel sopra'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.*

*E'lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e'passi senza gli occhi muovo invano.*

*Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano.*

*Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
chê mal si tra'per cerbottana torta.*

*La mia pittura morta
difendi orma', Giovanni, e'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.*

*Ca mișele din sate-n Lombardia
Sau alt ținut, de apă vătămate,
Cu-o gușă m-am ales și eu din toate
Că silnic burta mi-a-nțilnit bărbia.*

*Îmi arcuiește pieptul ca harpia,
Spre cer țin barba, capul dat pe spate,
Se scurg pe mutra-mi pensule-mbivate
Strat de colorii în plan cu bagdadia.*

*Am șoldurile-n pîntece intrate
Și restu-i țin în cumpănă cu fundul,
Pașii mă poartă fără rost, orbește,
În fașă, pielea-ntinsă mă lățește
Și-n spate-i încreștită ca o pungă,
Mă-nțind ca arcul sirian, rotundul.*

*De-aceea-nșelătoare și ciudată-i
Gîndirea care mintea mea o poartă,
Tragi anevoale printr-o țevă strîmbă.*

*Pictura mea cea moartă,
Onoarea-mi, tu, Giovanni-mi ocrotește,
Eu nu sint pictor — locul nu-mi priește.*

Io gra facto nigozo soneto. Sto
 chome fa laqua aqadi: i' onardha
 over da lero paese. Et essu chesia
 cha forza luete: apicha sotto l'alto
 I abarba. al cielo. et la memoria sento
 i' sullo l'origino e spetto fo d'arpa
 el pannel sopra l'uso tuetania
 mel fa gocciando i' richo p'anneto
 E l'oli entrati miso nella peccia
 e fo del cul p' ch'ora peso groppa
 e passu senza gli occhi nuovo i' uano.
 D' i' m'izi misalluga la chioraccia
 e p' pregarsi aducere siragnopra
 e cedoni Comarchio foriano
 po fahaci e serano
 surgio elindicio Et lamete porta
 Et mal sopra p' Cerbo d'anna corra
 l'anna p' d'anna m'era
 da fedi orma. gionanni el mio oneto
 no feda feda bo meo p' d'anna



Manuscrisul sonetului 5 cu o schiță, Michelangelo pictând plafonul Capellei Sixtine (Florența, Casa Buonarroti).

Se'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro che'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.

Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, col propio andar fa bello ;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.

E perché'l colpo è di valor più pieno
quant'alza più se steso alla fucina,
sopra'l mie questo al ciel n'è gito a volo.

Onde a me non finito verrà meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

Cînd greul meu ciocan pietrelor dure
Le dă umane forme în schimbare,
Unealta pe a brațului mișcare
Pe sculptor îl urmează-n vis, ușure.

Ciocanul din înalte slăvi și sure
Frumosu-l scoate-n veșnică ritmare ;
Ciocanul prin ciocan se face, dar e
Unul divin de toate să se-ndure.

Cu-atît mai măestrită e cioplirea
Cu cît ciocanul e mai cumpănit ;
Cel ce-l veghea e dus din viața vie.

Ciocanul meu își va uita menirea
De nu va fi de cer îngăduit
Sub veghea lui desăvîrșit să fie.

Tu sa'ch'i'so, signor mie, che tu sai
 ch'i vengo per goderti più da presso,
 e sai ch'i'so che tu sa'ch'i' son desso :
 a che più indugio a salutarci omai ?

Se vera è la speranza che mi dai,
 se vero è'l gran desio che m'è concesso,
 rompassi il mur fra l'uno e l'altra messo,
 ché doppia forza hann'i celati guai.

S'i'amo sol di te, signor mie caro,
 quel che di te più ami, non ti sdegni,
 ché l'un dell'altro spîrto s'innamora.

Quel che nel tuo bel volto bramo e'mparo,
 e mal compres'è dagl'i umani ingegni,
 chi'l vuol saper convien che prima mora.

Tu ştii că ştiu de mult, că ştii, signore
 Că vin şi-s bucuros să-ţi fiu aproape
 Şi ştii că ştiu că ştii ce duc sub pleoape ;
 Să ne-nţîlnim de ce să treacă ore ?

Speranţa ce mi-o-ntinzi pe calme ape
 Dorinţa-mi împlinind, văd aurore,
 Să cadă zidu-ntre slmşiri consore,
 În grele taine-o dublă forţă-ncape.

Din tine de iubesc — stăpîne drag
 Doar ce tu însuţi îndrăgeşti fierbinte
 Iubirea-n spîrit stranie nu-ţi pară.

Din al tău spîrit ce folos eu trag,
 De-î rău gîndit de omenească minte
 Şi n-a-nşeles, stăpînul ei să moară.

Sol pur col foco il fabbro il ferro stende
 al concetto suo caro e bel lavoro,
 nè senza foco alcuno artista l'oro,
 al sommo grado suo raffina e rende ;
 né l'unica fenice sè riprende
 se non prim'arsa ; ond'io, s'ardendo moro,
 spero più chiar resurger tra coloro
 che morte accresce e'l tempo non offende.
 Del foco, di ch'i' parlo, ho gran ventura
 c'ancor per rinnovarmi abbi in me loco,
 sendo già quasi nel numer de' morti.
 O ver, s'al cielo ascende per natura,
 al suo elemento, e ch'io converso in foco
 sie, come fie che seco non mi porti ?

Faurul, fierul, doar prin foc mlădie
 Să plăsmuiască opera gîndită,
 Artistul, fără focul ce palpită
 Să purifice aurul, nu ştie.
 Nici legendara Phoenix nu re-nvie
 Nearsă — mor de dor, foc mă înghită,
 Poate renasc cu stirpea fericită
 Ne-ngăduit, în timp, jigniri să-l vie.
 Mare noroc că încă arde focul
 Înnoitor, sortit să mă renască
 Deşi în şirul celor morţi mă număr.
 De-i drept că focu-n slăvi îşi urcă jocul
 Şi-n foc îmi schimb natura omenească
 Cum să nu-l stau în cer lîngă-al său umăr ?

*Si amico al freddo sasso è'l foco interno
che, di quel tratto, se lo circumscrive,
che l'arda e spezzi, in qualche modo vive,
legando con sè gli altri, in loco eterno.*

*E se'n fornace dura, istate e verno
vince, e'n più pregio che prima s'ascrive,
come purgata infra l'altre alte e dive
alma nel ciel tornasse da l'inferno.*

*Così tratto di me, se mi dissolve
il foco, che m'è dentro occulto gioco,
arso e po' spento aver più vita posso.*

*Dunche, s'i'vivo, fatto fummo e polve,
eterno ben sarò, s'induro al foco ;
da tale oro e non ferro son percosso.*

*Prieten pietrei reci, focul ce-l poartă
Scos din amnar bătut, o împresoară
De-o arde-o sfarmă, îl dă viaţă iară
Să lege alte pietre-n slăvi de artă.*

*Dacă-n cuptor durează, arşă, spartă,
Cum veri şi ierne preţul i-l urcară
Suflet întors din iad şi-n ceruri zboară
Printre divine suflète se poartă.*

*Focul ce-n mine-n taină viu palpită
Şi mă dizolvă, de e tras afară
Şi stins, îmi va spori al vieţii laur ;*

*Astfel trăi-voi viaţa-n foc călită,
Etern, din fum şi pulbere uşoară
C-am fost lovit nu în amnar de fier — de aur.*

Si come nella penna e nell'inchiostro
 è l'alto e'l basso e'l mediocre stile,
 e ne' marmi l'immagin ricca e vile,
 secondo che'l sa trar l'ingegno nostro ;
 così, signor mie car, nel petto vostro,
 quante l'orgoglio è forse ogni atto umile ;
 ma io sol quel c'a me propio è e simile
 ne traggo, come fuor nel viso mostro.
 Chi semina sospir, lacrime e doglie,
 (l'umor dal ciel terrestre, schietto e solo,
 a vari semi vario si converte),
 però pianto e dolor ne miete e coglie ;
 chi mira alta beltà con sì gran duolo,
 ne ritra' doglie e pene acerbe e certe.

Așa cum din peniță și cerneală
 Dăm stil banal, înalt, sau linii slute
 Și-n marmori, mîndre chipuri sau urite
 Precum talentul pune-n plămădeală,
 În pieptul tău, signiore drag — porți fală
 Și umilință — eu, numai plăcute
 Și gemene cu firea mea născute
 Aleg, pe chip să-mi iasă la iveală,
 Cine-nșămîntă lacrimi și durere
 (Ploaia cade pe sol, egală, pură,
 Dînd rod precum sămînta-l scris să lege)
 Durere seceră și plînsul cere,
 Că dureros privind și cu căldură
 Frumosul, doar dureri și chin alege.

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio :
 tra'l foco e'l cor di ghiaccia un vel s'asconde
 che'l foco ammorza, onde non corrisponde
 la penna all'opre, e fa bugiardo'l foglio.

I't'amo con la lingua, e poi mi doglio
 c'amor non giunge al cor ; nè so ben onde
 apra l'uscio alla grazia che s'infonde
 nel cor, che scacci ogni spietato orgoglio.

Squarcia'l vel tu, Signor, rompi quel muro
 che con la sua durezza ne ritarda
 il sol della tua luce, al mondo spenta !

Manda'l preditto lume a noi venturo,
 alla tuo bella sposa, acciò ch'io arda
 il cor senz'alcun dubbio, e te sol senta.

Aş vrea să vreau, signore, ce nu vreau ;
 Dorul, în piept, de ger, sub văl s-ascunde.
 Dorul scăzîndu-l fapei nu-i răspunde
 Pana, încît minciună slovei dau.

Cu vorbele iubindu-te, chin iau ;
 Jübirea-ţi nu-i în inima-mî niciunde,
 Ce poartă deschizîndu-i ar pătrunde
 Orgoliul crud din piept gonîndu-l, sau

Sfîşie vălul, sfarmă-l cu toporul
 Zidul cel dur ce creşte peste soare
 Furîndu-i lumii pura ta lumină !

Cînd vreau să ne-o releve viitorul
 Şi calda-mî inimă încrezătoare
 Numai de tine să se simtă plină.

*l'mi son caro assai più ch'i' non soglio ;
poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio,
come pietra c'aggiuntovi l'intaglio
è di più pregio che'l suo primo scoglio.*

*O come scritta o pinta carta o foglio
più si riguarda d'ogni straccio o taglio,
tal di me fo, da po'ch'i' fu' berzaglio
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.*

*Sicur con tale stampa in ogni loco
vo, come quel c'ha incanti o arme seco,
c'ogni periglio gli fan venir meno.*

*l'vaglio contr'a l'acqua e contr'al foco,
col segno tuo rillumino ogni cieco,
e col mie sputo sano ogni veleno.*

*Îmi sunt cu mult mai drag decît țin minte ;
Te port în piept, valoarea mea-i urcată
Ca piatra ce de sculptor e săpată
Și-i mai de preț ca forma dinainte.*

*Foaia pictată sau purtînd cuvinte
E mai de preț ca fila lepădată
Și eu, de cînd sînt țința căutată
De caldele-ți priviri, sînt vis fierbinte.*

*Cu-astfel de semn merg singur pe-a mea vrere
Precum e cel vrăjit, cu arma-n mînă
Și nu se teme de ce-n cale fi-va.*

*Apa și focu-asupră-mi n-au putero,
Pe orbi să vadă-l fac cu semnu-ți, pînă
Și-orice otravă vindec cu saliva.*

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io più non viva,
contraria ho l'arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate
e durezza o fortuna o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

Nu are-un mare sculptor vre-o viziune
Pe care-un bloc de marmor să n-o-nchidă,
O scoate din materia rigidă
Doar mina care minții se supune.

S-ascund divine-n tine daruri bune
Răul temut și binele ce-n vid dă
Că arta mea nu știe să-i deschidă
Și marea-mi neputință mă răpune.

Nici frumusețea ta, nici duritatea
Nici marele-ți dispreț nu-s vinovate
De răul meu, de soarta-mi scrisă-n carte.

Dacă tu porți în piept îngemănate
Moartea și mila, mintea mea nu poate
Din tot, iubind, să scoată decît moarte.

Per esser manco, alta signora, indegno
del don di vostra immensa cortesia,
prima, all'incontro a quella, usar la mia
con tutto il cor volse'l mie basso ingegno.

Ma visto poi, c'ascendere a quel segno
proprio valor non è c'opra la via,
e del fallir più saggio ognor divegno.

E veggio ben com'erra s'alcun crede
la grazia, che da voi divina piove,
pareggi l'opra mia caduca e frale.

L'ingegno, l'arte, la memoria cede :
c'un don celeste non con mille pruove
pagar del suò puo già chi è mortale.

Spre-a fi cît mai puşin, nobilă doamnă,
Nedemn de darul bunătăţii tale
Biata mea minte a găsit cu cale
Să-l spună tot ce inima o-ndeamnă.

Văzind că biata mea virtute-nseamnă
Un slab efort spre culmile astrale,
Că îndrăznelii nu i-am pus zăbale,
Greşind, mai înţelept voi fi cu-o toamnă.

Şi văd cît se înşeală cine crede
Că opera mea slabă şi caducă
Egală e divinei tale graţii.

Tot ce însemn mult mai prejos se vede ;
Cum să plăteşti tu muritor, nălucă,
Cerescu-l dar cu vanele-şi creaţii ?

A pena prima aperti gli vidd'io
i suo begli occhi in questa fragil vita,
che, chiusi el di dell'ultima partita,
gli aperse in cielo a contemplare Dio.

Conosco e piango, e non fu l'error mio,
col cor sì tardi a lor beltà gradita,
ma di morte anzi tempo, ond'è sparita
a voi non già, m'al mie'rdente desio.

Dunche, Luigi, a far l'unica forma
di Cecchin, di ch'i' parlo, in pietra viva
eterna, or ch'è già terra qui tra noi,
se l'un nell'altro amante si trasforma,
po'che sanz'essa l'arte non v'arriva,
convien che per far lui ritragga voi.

Frumoșii ochi abea-i văzui privind,
Murind i-a stins ca viața lui plăpindă,
Imateriali, în slava lor născindă
Pe Domnul să-l contemple-nmărmurind.

Inima-mi plînge, prea tirziu cuprind
Pierduta lor dulceță să s-ascundă,
Nu-i vina mea, ci e a morții undă
Ce l-a răpit, elanul meu oprind.

De-aceea, Luigi, ca să-nfățișez
Divinul chip al lui Cechino-n piatră
Etern, cînd el țărînd se prefăce,

Cum doi prea dragi întregu-nmănnunchez
Și cum fără model sint stînsă vatră
Pozează-mi tu, el odihnească-n pace.

Se ben concetto ha la divina parte
il volto e gli atti d'alcun, po'di quello
doppio valor con breve e vil modello
dà vita a'sassi, e non è forza d'arte.

Né altrimenti in più rustiche carte
anz'una pronta man prenda'l pennello,
fra' dotti ingegni il più accorto e bello
pruova e rivede, e suo storie com̃parte.

Simil di me model di poca istima
mie parto fu, per cosa alta e prefetta
da voi rinascere po', donna alta e degna.

Se'l poco, accresce, e'l mie superchio lima
vostra mercé, qual penitenzia aspetta
mie fiero ardor, se mi gastiga e'nsega ?

Dacă gândirea cu divina-i parte
Un chip anume bine-l proiectează
Și dubla lui valoare recrează
Dând pietrei viața-n sensu-i fără moarte,
Și în pictură, ca în alte arte
Pe pînză-artistul gîndul și-l așează
Întîi cu ochiul și-a viziunii rază,
Apoi penelul sigur vis împarte.

La fel și eu, din naștere, modelul
Mărunț renașc tinzînd spre perfecțiune
Prin tine, doamnă, nobilă, virtuoașă.

Micul meu merit tu îl creșți și zelul
Nesocotirii, ce pedeapsă, spune,
S-aștept pentru ardoarea-mi păcătoasă ?

Se con lo stilo o coi colori avete
 alla natura pareggiato l'arte,
 anzi a quella scemato il pregio in parte,
 che'l bel di lei più bello a noi rendete,
 poi che con dotta man posto vi sete
 a più degno lavoro, a vergar carte,
 quel che vi manca, a lei di pregio in parte,
 nel dar vita ad altrui, tutta togliete.

Che se secolo alcuno omal contese
 in far bell'opre, almen cedale, poi
 che convien c'al prescritto fine arrive.

Or le memorie altrui, già spente, accese
 tornando, fate or che fien quelle e voi,
 malgrado d'esse, etternalmente vive.

Dacă ați egalat arta naturii
 Scăzînd acesteia valoarea-n parte-l,
 Redîndu-ne-o prin artificiiul artel
 Spre gloria desenului, picturii.
 Apoi trecînd la arta scriiturii,
 Mai doctă și mai demnă, cum o carte-l
 Izvodul vieții celor duși, departe-l
 Chema, lipsînd, spre lauda făpturii
 La-ntrecere vre-un secol, cu natura
 Lucrînd să-nchege mari valori de artă
 S-a dat învins, ca tot ce-l dat să moară
 Cum stînsel amintirii reda măsura.
 Făceți la fel și voi cît ea vă poartă ;
 Cu prețul ei vecia vă măsoară.

În românește de RADU BOUREANU

JACOB BURCKHARDT

«O lumină pentru istoria spiritului modern»

Aici (Cappella Medici), ca peste tot, adevărata grandoare a Maestrului rezidă în proporții, pe care nu le împrumută de nicăieri, nici chiar din arhitectura antică, ci le crează el însuși, după cum subiectul le cere. Primul său gând nu este execuția detaliului, nici organismul construcției; este opoziția maselor de umbră și a maselor de lumină, a părților în relief și a celor adânci, a suprafețelor inferioare și superioare, centrale și laterale. El este prin excelență un compozitor de ansambluri. Detaliului, el nu-i cere decît o formă precisă și efect.

Cu David se încheie seria operelor de tinerețe ale lui Michelangelo. Aceste opere, cu toate deosebirile lor față de antic, rămîn fidele cel puțin unui principiu al artei antice: proporția egală dintre viață și modelajul formelor umane. Statuile par a fi create în mod esențial pentru frumusețea corpurilor lor. Picturile lui Michelangelo din Cappella Sistina, în afară de faptul că i-au întrerupt lucrul de sculptor, aveau să exercite asupra propriei sculpturi o influență considerabilă și aproape revoluționară. Și operele acestei a doua maniere — mormîntul lui Iulius al II-lea și mormintele Mediciilor — sînt cele asupra cărora s-a format în general imaginea artei sale. El se înfățișează aici mai chinuit decît orice artist va fi fost vreodată, de dorința de a reprezenta figura umană, mai ales nudul, în toate acțiunile compatibile cu legile stilului. În această privință, el este cu desăvîrșire opusul antichilor, la care un motiv era îndelung meditat, elaborat și căruia i se consacrau cinci secole pînă la desăvîrșirea execuției. Michelangelo, dimpotrivă, se află întotdeauna în căutare de noi motive, și în acest sens, el este artistul modern prin excelență. Imaginația sa nu află nici acoperire nici limite în vechi mituri venerabile; figurile sale biblice nu provin decît din inspirația pur artistică, și alegoriile sale sînt de o îndrăzneală singulară. Adesea, chiar în Profeții și Sibilele Sixtinei, motivul care îl preocupă nu are nimic comun cu caracterul istoric al cărei expresie trebuie să fie. (...)

Operele lui Michelangelo nu au în general acel caracter destinat să producă o impresie fericită: anume, nepremeditarea. Peste tot, motivul se prezintă pentru el însuși, și nu ca expresia cea mai apropiată subiectului. Cu totul altfel e la Rafael, care captivă inteligența prin interesul purtat subiectului său; el oferă ochiului o adevărată bucurie, înainte ca reflecțiile noastre să se îndrepte spre mijloacele prin care și-a atins țelul. Dar imensa forță creatoare ce domină spiritul lui Michelangelo dă o valoare de eternitate celor mai căutate și mai neverosimile dintre operele sale. Michelangelo vrea să fie prețuit nu cu măsura anticului, nici cu cea a secolului al XV-lea, ci cu propria sa măsură. Modurile sale de reprezentare aparțin celui mai înalt domeniu al artei; nu trebuie căutat la el nici delicatețe și farmec al detaliului, nici calmă eleganță, nici grație gingașă; tratarea grandioasă a suprafețelor ține loc de detaliu; mari contraste plastice, puternice mișcări, sînt motivele sale. Figurile lui i-au cerut un prea imens efort pentru ca să apară agreabile privitorului. (...)

Cel care caută în artă înainte de orice expresia sensibilei frumuseți, nu va fi mulțumit niciodată de acest Prometeu, cu figurile sale venind din împărăția fanteziei și a visului. Nu întâlnești la el nici tinerețe senină, nici farmecul ajutor al expresiei. Idealul formelor sale nu poate fi al nostru: cine ar fi ispitit, de exemplu, în fața figurilor sale de femei, să le dorească suflare și viață? (...)

Privitorul de azi se află în mod deosebit pregătit de o stare de spirit polemică. față de un asemenea artist a cărui grandoare i se impune, dar ale cărui sentimente totuși se îndepărtează atît de categoric de propriile sale sentimente. Punctul de vedere cel mai fecund în studierea operei lui rămîne de aceea cel istoric. Acest maestru ocupă un loc extraordinar în destinele artei: operele sale și succesul pe care l-au obținut constituie o lumină pentru istoria spiritului modern. Caracterul acestor ultime trei secole, subiectivitatea, apare aici sub forma unei puteri creatoare fără limite. Și este vorba nu de o putere involuntară și inconștientă — așa cum se întâmplă adesea în marile eforturi intelectuale ale secolului al XVI-lea, ci dimpotrivă, de o energică premeditare. Pare că Michelangelo a nutrit o idee tot atît de sistematică despre arta care postulează și creează lumea, ca cea pe care anumite filozofii au avut-o despre eul creator al lumii.

Michelangelo a învățat pictura în atelierul lui Ghirlandaio. Dar în concepția sa, el este fără precedent (Aceasta nu exclude faptul că Luca Signorelli, măcar numai mijind, întrevăzuse un țel asemănător). Era departe de a adopta devoțiunea, tipurile religioase ale secolelor precedente, sau, în general, sentimentele altcuiva, prin care s-ar fi putut crede legat. Fondul atît de bogat al artei bisericești a Evului mediu, nu există pentru el. El crează omul din nou, înzestrîndu-l cu acea înaltă putere fizică, cu prin ea însăși acționează, de pe acum demonic; și din asemenea figuri, el plăsmuiește o nouă lume terestră și un nou Olymp. E o rasă de oameni deosebită de toate cele ce vîleluseră pînă atunci. Nu mai e vorba, ca la pictorii din secolul al XV-lea, de caractere: o generație întreagă, un popor întreg se mișcă aici. Iar cînd Michelangelo crează indivizi propriu ziși, sînt creaturi ideale, înzestrate cu o energie supraomenească. Frumusețea corpului și a feței nu este decît veșmîntul și podoaba acestei energii. (...) În prezența operelor însăși, este adevărat, ești totdeauna înclinat să acorzi lui Michelangelo un drept special, să-l recunoști alte legi față de restul artel. Grandoea gîndirii și a înlăunțuirilor ei, libera forță a creatorului, prin care el face să existe toate motivele vieții, explică vorba lui Ariosto: Michel, piu che mortale, angel divino¹.

¹ Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel, 1855 (Neudruck Kröner 1941)

HEINRICH WÖLFFLIN

Michelangelo, o forță prometeică

... desen masiv și, în parte, herculean al acestor corpuri. Impresia de neliniște este întărită fără crușare de acele părți ale corpului care își corespund („contraposti“). O emoție violentă agită aceste personaje, dar mișcarea este continuu stăvilă: ea nu străbate decât pe alocuri masa compactă, dar atunci cu atât mai multă impetuoșitate și pasiune (...). Figurile tombale ale Medicilor marchează apogeul acestei arte. Ele sînt deasemeni expresia cea mai clară a unei stări suflătoare pe care această artă era chemată s-o traducă. În ce privește figurile pretins alegorice, nu trebuie să se dea prea multă importanță nici alegoriei însăși, nici locului unde ele se găsesc. Aceste figuri ale Noptii și ale Zilei, ale Amurgului și Aurorii, întinse acolo, suspinînd surd, luptînd pentru a se smulge somnului, cu membrele răsucite convulsiv sau atîrînd fără viață, sînt muncite de o neliniște și o insatisfacție profunde, sentiment ce e înțîlnit pretutindeni la Michelangelo, în poemele ca și în figurile sale, și pe care am putea fi cîteodată tentați să-l numim *Weltschmerz*, dacă acest cuvînt nu s-ar fi anemiât și n-ar fi devenit searbăd.

Figurile de pe mormintele Medici-lor sînt pregătite și pe alocuri aproape anticipat de nudurile din unghiurile plafonului Sixtinei: a se confrunța, în deosebi, Amurgul cu figura din stînga, între Sibila Cumana și Isaia. „Sclavii” de la Louvre reproduc exact aceeași atmosferă. În sfîrșit, „ultima gîndire” a lui Michelangelo era prăbușirea unui corp cu desăvîrșire inform, abulia totală: ca în *Pietă* din Domul Florentin și în *Pietă* Rondanini.

Lumea se extaziază văzînd cum Michelangelo a putut sili stările sale suflătoare să intre într-o formă plastică, dar este și mai miraculos faptul că el a izbutit să pună arhitectura în slujba exprimării unor gîndiri asemănătoare. Construcțiile au peste tot un caracter extrem de personal, mai mult ca la oricare alt artist. Ele traduc o stare suflătoare cu o acuitate și o forță pe care arhitectura nu le atinsese niciodată pînă atunci și pe care după aceea nicicînd nu le va atinge.

Michelangelo n-a reprezentat niciodată o existență fericită; pentru acest motiv, încă de pe acum, el nu mai aparține Renașterii. Epoca ce vine după Renaștere este fundamental gravă.

Această gravitate e înțîlnită în toate domeniile: religia aduce o nouă reculegere, lumea laică se opune din nou lumii ecleziastice și sacre, bucuria ingenuă de a trăi la sfîrșit, Tasso alege, pentru epopeea sa creștină, un erou care este sătul de această lume; în relațiile sociale, se poartă un ton măsurat și reținut, a dispărut grația liberă și ușoară a Renașterii, înlocuită de gravitate și demnitate, în locul seninătății ușoare și vesele se etalează un aparat pompos, peste tot se cere o grandoare impozantă.

Este interesant de examinat noul stil în poezie. Deosebirea ce se observă între timbra lui Ariosto și cea a lui Tasso exprimă pe de-antregul schimbarea de atmosferă. Este de ajuns a compara începutul lui *Orlando Furioso* (1516) cu cel al *Ierusalimului eliberat* (1580). La Ariosto, ce simplitate și vioiciune în acest început:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto ...

Dar ce schimbare la Tasso:

Canto l'armi pietose, e il capitano
Che il gran sepolcro libero di Cristo
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l'inferno a lui s'oppose, e in vano
S'armo d'Asia e di Libia il popol misto:
Che il Ciel gli die favore ...

Să remarcăm peste adjectivele de insistență, terminațiile sonore, grelele repetiții (molto..., molto...; e invano... e invano...), construcția încordată a frazei, ritmul încetinit al ansamblului. Nu numai expresia, dar și viziunea se lărgeste, și imaginile devin mai ample. Cît de revelatoare este schimbarea la care Tasso supune tipul muzei! El o înalță în spațiile celeste infinite și, în locul cununei de lauri, îi dă „o coroană aurită de stele eterne” („hai di stelle immortali aurea corona”) ¹ ...

Chiar din prima clipă, Michelangelo a fost o personalitate împlinită, aproape înspăimîntătoare în unilateralitatea sa. El privește lumea exclusiv dintr-un punct de vedere plastic. Ceea ce îl interesează, este forma compactă, și numai corpul uman îl pare demn de a fi înfățișat. Multiformitatea lucrurilor nu există pentru el. Umanitatea sa nu aparține acestui pămînt, nu se diferențiază în mii de indivizi, ci este o specie în sine, un tip uman înălțat la o potențialitate maximă.

Alături de seninătatea lui Leonardo, el apare ca un solitar, un disprețuitor, căruia lumea, așa cum este, nu-i poate spune nimic. El a desenat, într-adevăr, odată, o Evă, o femeie în toată splendoarea unei naturi exuberante; pentru o clipă a cules imaginea frumuseții dulci și indolente, dar n-au fost decît clipe trecătoare. Fie că vrea, fie că nu, ceea ce el creează este impregnat de amărăciune.

Stilul său tinde la coeziunea intimă, la forma compactă. Semnul vag și ușor e împotriva firii sale. Maniera strînsă a compoziției, gesturile conținute, acestea răspund temperamentului său. Într-adevăr incomparabilă este puterea sa de concepție formală și claritatea imaginii interioare. El nu caută pe dibuite: cu prima trăsătură, el dă expresia dorită. Desenele lui au ceva pătrunzător. Toate sînt saturate de formă; structura intimă, mecanismul mișcării par a fi transformate, pînă la ultimul detaliu, în expresie. Și de aceea are forța de a constrînge pe privitor la o participare intimă la arta sa.

Și lată miracolul: orice mișcare, orice flexiune a articulației are o tainică putere. Cele mai mici deplasări ale formei ating efecte de-a dreptul incredibile și impresia poate fi atît de covîrșitoare încît nu mai cauți nici măcar pricina acestei mișcări.

Michelangelo e împins de geniul său să exploateze cu nepăsare mijloacele sale pînă la ultimele lor posibilități. El a îmbogățit arta cu noi efecte nemaigîndite, dar și sărăcit-o luîndu-i bucuria simplă a cotidianului. Odată cu el a pătruns în Renașterea ceea ce, în termeni muzicali, s-ar numi disonanță. Cu folosirea grandioasă și conștientă a acestei disonanțe, el a pregătît terenul unui nou stil, barocul.

S-a spus despre Michelangelo că ceea ce l-a preocupat totdeauna a fost numai forma, privită ca atare, nevoind s-o considere ca o expresie determinată de un conținut dat — s-ar putea ca aceasta să fie drept în ce privește unele figuri izolate — dar cînd a narat vreun episod, totdeauna l-a respectat sensul. Plafonul Sixtinei o mărcisește, ca și ultimele picturi ale Cappeliei Paoline. În unghiurile plafonului se află

¹ Renaissance und Barock, München, 1888.

patru triunghiuri sferice, între figurile cărora este o ludită ce dă unei sclave capul tăiat al lui Holofern. Acest subiect a fost tratat de multe ori, dar gestul, atît al celei care dă, cit şi al celei ce primeşte, e totdeauna mai mult sau mai puţin indiferent. În clipa în care sclava se-aleacă spre a lua capul în vasul pe care-l ridică, ludita lui Michelangelo îşi întoarce privirea înapoi, către pat, unde zace Holofern: ca şi cum ar fi pîndit un ultim semn de viaţă în cadavru. O incomparabilă tensiune se răspîndeşte astfel în întreaga scenă, şi dacă nu s-ar cunoaşte altceva de Michelangelo, ar fi deajuns acest detaliu spre a revela un pictor dramatic de primul ordin.

(Cappella Medici) ... Schema sepulcrului este constituită de un ansamblu de trei figuri: defunctul, nu adormit, ci viu şi şezînd, însoţit de două figuri (simbolice ale orelor zilei) întinse, pe acoperămîntul înclinat al unui sarcofag.

În această dispoziţie se observă ceva excepţional. Mormîntul nu e constituit de o arhitectură independentă aplicată pe perete, cu cîteva figuri, ci statua protagonistului se află în peretele însuşi. Două elemente spaţiale perfect distincte ajung aici să se îmbine într-un singur efect şi anume chiar într-un mod în care figura şezîndă ajunge cu picioarele pînă la capetele figurilor culcate.

Şi acestea se află, la rîndul lor, într-un raport absolut excepţional cu respectul acoperămînt al sarcofagului, care este atît de strîmt şi înclinat încît, spre a spune adevărul, ar trebui ca ele să se rostogolească de-a dreptul jos. S-a presupus că acoperişul sarcofagului trebuia să fie completat cu o vîlă finală răsucită în sus, ceea ce ar fi dat figurilor un mai mare sentiment de siguranţă şi de linişte şi într-adevăr chiar aşa s-a petrecut la mormîntul lui Paul al III-lea în «Sfîntul Petru», sigur de sorginte michelangeliesc; dar pe de altă parte, nu încape îndoială că aceasta ar fi dăunat figurilor, ele ar fi devenit mai moi şi ar fi pierdut elasticitatea pe care o au acum. Oricum, este verosimil că o dispoziţie excepţională ca cea actuală, care ar provoca critici oricărui profan, trebuia să pornească numai de la un autor capabil de a risca foarte mult. De aceea eu sînt convins că lucrurile puteau ajunge în acest punct numai sub responsabilitatea lui Michelangelo.

Ceea ce ar putea supăra nu se circumscrie doar la partea inferioară, ci şi în cea superioară se observă disonanţe, care par la prima vedere abia de-nţeles. Este nemaiauzit ca figurile, fără a respecta perspectiva, să întretaie cornişele. Sculptura pare să fie clar în contradicţie cu arhitectura, care aici se cuvine să fie stăpînină. Şi contrastul ar fi insuportabil dacă n-ar găsi o soluţie într-o a treia figură care închide ansamblul încorporat în întregime în firda sa, în perete. Artistul nu a imaginat deci o compoziţie figurativă triunghiulară, ci a voit cu tot dinadinsul ca statuile să-şi afle întreg relieful lor în raport cu arhitectura (...); în dispoziţia arhitectonică gîndul conducător a fost de a da un relief favorabil figurilor, menţinînd o măsură foarte mică în elementele ornamentale. Astfel poate ne putem explica şi motivul pentru care acoperişurile sarcofagelor sînt atît de mici. Figurile care stau întinse deasupra lor sînt colosale; ele chiar trebuie să ofere o asemenea impresie. Nu există poate nicăieri în lume un alt loc în care sculptura să albă o asemenea putere expresivă. Şi arhitectura, cu discreţia aglelor suprafeţe şi jocul perspectivelor se află cu totul în slujba sculpturii.

Este aproape de crezut că artistul a calculat într-adins ca figurile să pară prea mari. Oricine îşi poate aminti cît e de greu în Cappella Medici să te îndepărtezi de mormînte pînă a obţine o viziune de ansamblu; cît de mult te simţi sufocat; dar ce-ar fi fost dacă, aşa cum era proiectul iniţial, alte patru figuri simbolice de fluvii, întinse pe sol, trebuiau să-şi afle şi ele locul aici? Impresia ar fi fost optimantă. Sînt acestea efecte ce nu mai au nimic de a face cu frumuseţea eliberatoare a Renaşterii.

... Anticii au avut zeitățile lor fluviale, și e foarte interesantă pentru înțelegerea stilului lui Michelangelo confruntarea cu cele două foarte frumoase statui antice cărora el însuși le-a fixat un loc de cinste în Capitoliu. Motivul plastic va fi saturat de el cu o bogăție ce întrece tot ceea ce fusese creat mai înainte. Mișcarea corpului „Aurorei”, ce pare să se răsucescă asupra lui însuși, și întretăierile provocate de genunchiul înălțat al „Nopții”, sînt elemente incomparabile. Figurile au o imensă potență dinamică, pentru că sînt pline de suprafețe divergente și de contraste de linii, într-un stil grandios. Și, cu toată asemenea bogăție, dau o impresie de calm. Violenta tendință la dezordine e dominată de o mai puternică voință de ordine. Figurile apar în plina lor bogăție, nu numai pentru că se înfățișează cu toate elementele esențiale ale formelor lor și pentru că liniile principale sînt imediat puse în evidență, ci și pentru că își mențin vitalitatea în lăuntrul celor mai restrînse limite: sînt adunate și îngrămădite și pot fi considerate aproape un altorelief. Este uimitor cum în acest sens, „Aurora”, rămîne ca un singur bloc, în ciuda întregii sale mișcări. Brațul stîng înălțat formează o liniștită suprafață plană, în vreme ce în față toate elementele converg pe un plan paralel (...). Figurile culcate dau o maximă evidență contrastelor pentru că membrele, cu mișcările lor opuse, se pot apropia foarte mult. Nu numai forma rezolvă aici sensul figurilor, ci și atitudinea naturală. Omul obosit, cu articulațiile desfăcute, e o mișcătoare figură a seerii, ce pare să fie nu numai seara zilei, ci și a vieții; și unde a aflat vreodată dureroasa trezie a dimineții o expresie mai zguduitoare?

Un sentiment divers însuflețește aici toate aceste figuri. Michelangelo n-a mai realizat acea respirație liberă, pe care-am întîlnit-o în Sixtina. Fiecare mișcare e mai grea, mai dură, corpurile par să atîrne ca niște mase de munți și numai cu greu și inegal energia vitală pare în stare a le urni.

În „Judecata de apoi”, Michelangelo a avut „fericirea prometeică” de a putea specula, în reprezentarea reală, toate posibilitățile de mișcare, atitudine, raccourci-uri și grupări ale figurii umane nude. El vrea să facă aceste mase să năvălească, vrea pur și simplu să cufunde sub năvala lor pe privitor — și a izbucit. Fresca pare prea mare în raport cu ambientul; extraordinara scenă se extinde incontenibilă pe întreg peretele, înecînd toate celelalte opere de un stil mai vechi. Michelangelo nu a cruțat nici măcar propria sa pictură a plafonului. Nu se mai pot acum privi deodată aceste două creații ale genului său, fără a observa dura lor dizarmonie.

Compoziția în sine e într-adevăr grandioasă; Christ e împins în înalt și aceasta conferă o mare eficacitate figurii sale. Gata să se înalțe dintr-odată, el pare să crească sub ochii noștri. Împrejur se îngrămădește, teribilă, ceata Martirilor care cer răz-bunare; se apropie din ce în ce mai deși, și corpurile lor devin tot mai mari — uni-bunare; de măsură este în mod conștient modificată — figurile lor gigantice se confundă laolaltă în mase de o potență nemăvăzută. Detaliul nu mai izbutește să se lase observat. Întreaga atenție a pictorului converge asupra masei de grup. Chiar și figura Mariei ajunge să fie absorbită de cea a lui Christ, fără a-și păstra autonomia — întocmai cum în arhitectura aceleiași vremi, un pilastru este însoțit de o jumătate sau de o pătrime de pilastru. (...)

În Cappella Paolina, unde se află operele de inspirație istorică ale ultimei perioade („Căderea și convertirea lui Saul” și „Crucificarea Sfîntului Petru”), orice simetrie a dispărut iar dezinteresul pentru formă a sporit. Compozițiile sînt închise în mod dur de pilăștri negri, iar în partea inferioară apar semi-figuri. Nu mai este, de data aceasta, stilul clasic, dar, pe de altă parte, nu este nici indiferență senilă; în energia reprezentării, Michelangelo se întrece pe sine însuși. „Căderea lui Saul” nu ar putea fi pictată cu o potență superioară. După o reprezentare asemeni celei a lui Christ,

apărind în înalt, și lovind cu lumina lui orbitoare pe Saul, care, la rîndul său, mărind ochii spre a privi, aproape în afara tabloului, ascultă un glas coborînd în urma lui din cer, nu se mi poate imagina o compoziție deosebită, și chiar în seria tapi-seriilor lui Rafael se simte că scena a fost înfățișată cu o putere mult mai mică (...) Michelangelo știa prea bine ce făcea cînd a situat figura lui Christ deasupra lui Saul, chiar vertical cu ceafa sa, astfel încît acesta nu-l poate privi; și ți se pare într-adevăr, băgînd de seamă cum înalță capul spre a asculta, că vezi un om orbit de lumină cum ascultă un glas coborînd din cer. (...) Michelangelo înfățișează calul lîngă Saul, într-o orientare complet opusă, în ritmul ei dinamic, figurii acestuia, și în profunzime. Tot acest grup e situat, fără nici o simetrie, în partea stîngă a tabloului, și unica mare linie, care coboară vertical de la figura lui Christ, este continuată cu o înclinare mai puțin puternică de cealaltă parte. Este ultimul stil michelangeloesc. Linii puternice și imperioase parcurg ca un fulger tabloul. Masse grele și concentrate alternează cu goluri ce se cascadează amenințătoare. La fel tabloul ce însoțește această „Cădere a lui Saul”, și anume „Crucificarea Sfîntului Petru”, este plin de similare violente dizarmonii¹.

În românește de THEODOR ENESCU

MAX DVORAK

Arta ca adevăr interior

... Michelangelo a dat un nou conținut năzuinței către un ideal. În cazul lui se poate anevoie vorbi de o aspirație spre frumusețea formelor; după cum se știe, Wöfflin a scos în evidență pronunțata urîșenie a statuii [„David“]. Nici măcar o armonie a proporțiilor nu putem observa. Lucrul cel mai important aici este neobișnuitul, corespondentul suprarățional al unei anumite idei: cea a unui erou tînr. Naturalismul murise pentru spiritele înaintate; în timp ce generația mai vîrstnică voia să-l depășească pe drumul unei norme raționale sau al unor cunoștințe noi și empirice, Michelangelo a căutat mai departe, ridicînd ideea artistică și forma ca pe niște măsuri ale tuturor lucrurilor, deasupra raționalului. Aceasta l-a condus, pe de o parte, la gotic, la Giotto, după ale cărui lucrări desenase mult în tinerețea sa; și la Quercia, ultimul mare desenator al Italiei; pe de altă parte însă l-a dus la antichitate. Aceasta nu l-a oferit numai, ca predecesorilor săi, un izvor al adevărului naturii și al conformității naturale, ci l-a dat exemplul unei măiestrii absolute, care a creat reprezentări metaforice ideale și forme ce nu pot fi cuprinse între granițele naturii, ci le depășesc. Le depășesc însă fără a le transcende — precum arta medievală —, le înving printr-un treptat cîștig artistic al naturalului, prin reprezentări care idealizează și potențază însăși natura, idolatrizînd-o peste fireasca măsură.

Astfel Michelangelo a fost primul dintre artiștii noului epoci care a simțit contrastul fundamental dintre antichitate și arta timpului său, și depărtîndu-se de aceasta din urmă s-a apropiat de cealaltă, nu ca înaintașii săi, prin preferințe formale izolate, ci prin întregă sa concepție despre artă, despre raportul ei cu datele naturii și cu viața reprezentărilor creștine.

Diracția aleasă de Michelangelo ar putea fi prin urmare desemnată drept idealism individualist. Trăsătura individualistă caracterizează, neîndolios, întreaga artă și cultură

¹ Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance, München, 1899.

medievală; numai că în Evul mediu individualismul era mai curînd pasiv decît activ, opera de artă se adresa fiecăruia în parte și îi reclama o participare spirituală subiectivă, evlavie, și o anumită orientare a gîndurilor. Din secolul XIII începînd, acestui individualism creștin i s-a acordat într-o măsură mereu crescîndă un conținut de observație obiectiv; acesta devine de la generație la generație mai bogat și se preschimbă din ce în ce mai mult într-o normă obiectivă, pînă cînd arta se apropie în întregime de idealul antic al unei frumuseți date obiectiv, independente de viața sufletească, subiectivă, a artistului și a privitorului, tinde spre idealul perfecțiunii. De această tendință Michelangelo s-a îndepărtat. El se întoarce la Individualism, dar nu la acela pasiv al Evului mediu, pentru care arta era o expresie a forței superioare, aflate peste oameni și peste natură: el însuși, artistul, spiritul creator, stă, sprijinit pe dobîndita stăpînire a naturii, deasupra ei și hotărăște legile plăsmuirii ei artistice. În artă el a fost cel dintîi care a ales atunci acest drum, dar nu este greu de a constata tendințe asemănătoare în alte domenii ale vieții spirituale. Cel mai limpede poate, ele ar putea fi întîlnite în acea concepție a politicii care își găsește expresia cea mai pregnantă în scrierile lui Machiavelli: politica ar fi o operă de artă ale cărei elemente formează amănunțita cunoaștere a oamenilor și a împrejurărilor, de care se folosește suveranul, nu pentru a se lăsa condus de interese obiective legate de teorii etice, ci pentru a conduce oamenii așa cum o reclamă voința sa și interesul său. Un nou tip de conducători începe să se impună, de oameni ce stau deasupra vechilor tradiții, care opun acestora înțelegerea vremii lor și rup lanțurile cu care complicatul sistem medieval al relațiilor — conform căruia toate valorile lumești trebuie doar să laicizeze semnificația unei stări pregătitoare — încătușase împlinirea deplină a puterilor creatoare din om. În domeniul artel, aceasta înseamnă că asimilarea ei cu știința empirică, la care recursese secolul al XVI-lea — pentru a cîștiga artei în cadrul explicării creștine a lumii, un domeniu specific de activitate —, a fost înlocuită prin ridicarea ei în sfera creativului pur. Pentru Michelangelo arta nu era o profesie, ci o activitate spirituală liberă, el a rămas nobilul care se născuse și care trudea pe tărîmul artei dintr-o necesitate interioară, pentru că aceasta era voința sa de împlinire.

Acest nou tip de artist trebuia să se opună hotărît de la bun început, celui vechi. Aceasta ar putea să fi fost cauza inițială necunoscută, a aversiunii și disprețului cu care s-a împotrivit Michelangelo, de la început, lui Leonardo, și care s-a amplificat pînă la defălmare publică.

Dezvoltarea lui Michelangelo nu a fost aceeași cu cea a artiștilor secolului XV, și anume o înaintare continuă și treptată pe un drum dat. După cum avea în *bottega* sa întodeauna lucrări diferite, care l-au preocupat concomitent de-a lungul anilor și deceniilor, tot așa era și munca sa interioară spirituală, complicată și totodată plină de posibilități diverse. Dincolo de acestea, toate conflictele sufletești, toate aparentele inconsecvențe, sînt legate de o necesitate interioară și de o dezvoltare logică, ale căror rezultate ne apar în operele mari ca martori zguduitori ai unei vieți artistice de o adîncime pînă atunci necunoscută.

Aci (în Capella Medici) nu există nici o coordonare, ci o subordonare a formelor, ce sînt puse în legătură cu dominanta formală și de conținut a compoziției. Ele depășesc funcția lor anterioară și se află într-o mai strînsă legătură cu un anume cuprins dramatic potențat, cel al compoziției. Viața nobilă pe care artistul o însușă formelor servește la concentrarea privirii asupra liniștelor figuri principale. Dar nu numai în acestea se ajunge la nemișcare, ci și în cornișa principală: prin linii și suprafețe liniștite, urcă deasupra lor catul superior și cupola, într-o clară frumusețe spațială, care nu este atinsă de tragedia pe care o oferă privirii noastre pereții (...)

Forma de bază a Capelei Medici fusese elaborată atunci cînd Michelangelo a preluat decorarea ei plastică. El a umplut pereții construcției cu o viață nemai-pomenită. Aici nu domnește o ritmică liniștită, obiectivă, măsurabilă matematic, totul pare a fi agitație. Vechile forme nu sînt folosite în funcția lor restrînsă, ci aparent arbitrar: ele se îngrămădesc, se împing reciproc, sînt înghesuite în cadru, încătușate sau eliberate, statuile întretaie cornișele, ca și cum totul și-ar fi pierdut sensul și semnificația. Și totuși nu este aici un capriciu cu un dictat artistic ce-și urmărește conștient scopul, ce pricinuieste conflicte de forțe, umple zidul cu impetuozitatea lor, pentru ca în cele din urmă să traseze, printr-un cuvînt energic, acestei amplificate vieți arhitectonice o graniță. Pe îngrămăditele verticale care străbat cornișele, în curbele ce se rostogolesc în sus, în consolele cabrate, se exprimă o puternică desprindere de pămînt, căreia îi urmează o la fel de violentă ciocnire a energicelor forțe opoziționale în greu împovăratele arce și în ascuțitele, durele cornișe. Iar în partea laterală a punctului central — o mobilitate asemănătoare: formele se îngrămădesc către centru, relieful lor devine mai puternic, pînă cînd, prin includerea mormîntului, peretele își pierde în întregime caracterul său de perete. Mormintele nu sînt prin ele însele o podoabă nerelevantă, ci sînt incluse nedizolvabil în acest dezlănțuit joc al forțelor, care atinge prin formele sale labile punctul culminant și concluzia: liniștea finală ce stă deasupra întregii lupte pămîntești.

Imensa importanță (a Judecății de apoi) rezida înainte de toate în faptul că, în colosala sa pictură s-au dat artei proporții cu totul noi: în primul rînd, antichitatea apare aici ca sursă a rezolvărilor formale, pe deplin învinsă: ce ar mai fi putut oferi ea artei după această operă? Într-al doilea rînd, biruința oricărei relativități temporale, și locale. Încă dinainte, Michelangelo adusese, prin contrast, în figuri izolate ale realității, tipuri umane, ce păreau să descindă dintr-o altă lume, grandioasă; acum însă el reprezintă însăși această lume, nestrimtorată de granițele existenței empirice: ceea ce se petrece aici este văzut și reprezentat *sub specie aeternitatis*, în timp și veșnicie. Astfel s-a stabilit și o nouă noțiune a spațiului. Acesta nu reprezintă ceva delimitat, mai mult corporal, ca în mai vechea artă florentină și romană, și cu atît mai puțin este o simplă impresie optică precum la venețieni, ci doar un contrast față de corporal, în sine nemăsurat, sustrăgîndu-se oricărei făuriri artistice, putînd fi recunoscut numai din desfășurarea cubică a corpurilor și din mișcarea lor. Într-al treilea rînd, o nouă concepție a destinului, căruia îi este supusă aici întreaga existență. Am putea compara această „Judecată de Apoi” cu un vis înspăimîntător: ceea ce Dante a făcut să răsune cîndva medieval epic și a situat în împărăția morților, apare aici ca veșnica tragedie a omenirii, rezumată la un mic eveniment dramatic. În numeroase scene individuale, luptă cu destinul lor figurile, cu o putere supraomenească, dar, deasupra tuturor acestor episoade stă ceva superior, neplăcut: o forță căreia toți acești urlași, asemeni prafului răscolit de vînt, trebuie să i se supună, o forță care le hotărăște destinul și care îi unește într-un singur strigăt al sufletului înfricoșat.

O astfel de operă nu-i putea invita pe contemporani la o întrecere cu întreaga sa covârșitoare măreție, dar ea a devenit repede un izvor neistovit, nu numai al rezolvărilor formale, ci și al unui nou stil și al unei noi concepții, care începe să înlocuiască pretutindeni pe oricare alta. De la „Judecata de apoi” încolo, toată arta italiană va deveni michelangioloască, nu numai în forme izolate, ci în întreaga ei gîndire, ce se va pătrunde de o nouă concepție a atemporalului ideal, a universalului spațial și de un patetic pînă atunci inexistent. Cînd se spune că Michelangelo a ajuns să se confunde cu destinul artei italiene, aceasta nu este adevărat pentru nici una dintre operele sale așa cum este pentru „Judecata de apoi” și, dacă

am dori să prezentăm exhaustiv influența acesteia, atunci ar trebui să enumerăm tot ceea ce a luat ființă de la apariția sa pînă la încheierea Barocului în Italia, în diversele centre de aici cît și la nord de Alpi.

S-a încercat odată să se explice această stranie compoziție („Convertirea lui Saul”) prin caracterul de relief al reprezentării, dar astfel nu i-a atins cu siguranță esența și aceasta pentru că nu avem în nici un caz impresia unei colări reliefate pe un fundal, ci, dimpotrivă, pe aceea a unui imens efect spațial, care firește, nu poate fi măsurat la scara unei perspective. Compoziția se împarte în figuri și grupuri de figuri izolate, ce sînt cuprinse, prin efectul lor cubic și prin forțele centrifuge pe care le materializează, de o violentă tensiune a spațiului. Aici nu se află nici un fel de culise spațiale ce ar putea fi ordonate unele după celelalte, ci există un întruchipat dinamism al spațiului, reflexul spațiului în sine, ce depășește orice delimitare naturalistă și orice dimensionare. Dacă partea de jos este încă comprehensibilă oamenilor, cea de sus, se transformă în nesesizabil: într-un spațiu nesfîrșit se termină toate normele măsurabile, aci milioane de ani sînt un minut și distanțe cu care nimic nu se poate compara pe pămînt, un punct; aici apropierea și depărtarea și-au pierdut orice sens, și în locul experienței empirice, apare ceea ce nu poate fi controlat de ea: minunea, viziunea. Cu ea se află punctul central al continentului spiritual. Centrul scenei de jos, de unde îndeobște începeam contemplarea unei picturi, este gol, aici se află numai calul galopînd, ce și-a aruncat călărețul, ca și cum în acest loc ar fi căzut un fulger ce desparte convoiul în două părți. Urmărind figurile izolate, sîntem îndreptați prin gesturile lor, în sus, acolo unde apare Christos înconjurat de îngeri — nu de o gloriolă de figuri frumoase și înaripate, ci de grupuri de bărbați tineri care par să se arunce, rugîndu-se și implorînd, în fața Atotputernicului. Acest Christos nu este judecătorul om-Dumnezeu al Judecății de Apoi, ci un principiu, o figură care prin apariția ei numai, îl umple de groază pe însoțitorul lui Saul, îl aruncă pe unii la pămînt, este o forță magică, în fața căreia fiecare încearcă să se salveze și care îl orbește pe cel aflat în frunte. Încovoiat ca un arc, bărbatul puternic zace lipsit de ajutor, ca paralizat, exact în fața acestei apariții — mult despărțite de ea și totuși, prin opoziția verticalelor, unit cu ea: forța moartă și cea vie. Se bănuiește în acest contrapost, că desfășurarea faptelor încă nu s-a încheiat și că între cei doi poli se desfășoară o luptă care va duce la renașterea interioară, la învieroa spirituală a orbului. Putem rezuma importanța picturii în faptul că, în ea, lumii pămînești materiale i se opune, în contrast și dincolo de ea, o lume a existenței spirituale.

Aceste reprezentări sînt unite de peisaj: el folosește coeziunile lor, nu redă ritmul și numai în fundal are ca element de atmosferă, o semnificație de sine scă-tătoare. Este cadrul care leagă diferitele etape ale vieții viitoare spirituale a evenimentului. Acesta este un principiu compozițional care amintește izbitor de picturile medievale; poate că Michelangelo a privit mai atent la o reprezentare asemănătoare în dispărutele cicluri ale vechii basilici Sf. Petru sau Sf. Paul; totuși aplicarea este altfel decît în arta veche creștină. Aici această ordonanță a izvorît din precumpănirea instinctivelor probleme ale artei: fără o unitate temporală sau spațială, diferitele scene și figuri au acoperit suprafețele ca o scriere ilustrată, în vreme ce la Michelangelo este vorba de un complex de reprezentări picturale, ce au dizolvat preocuparea față de obiect în fantezia creatoare a artistului și care acum au devenit, și au rămas, elementele de bază ale compoziției, ca niște fețe apărute deodată din neant, am putea spune. Contemporanii au dezbătut îndelung despre temeiul figurilor întretălate de rama tabloului de jos. Astăzi ele sînt interpretate ca puncte de sprijin pentru intensificarea iluziei spațiale, dar nici despre așa ceva nu poate fi vorba,

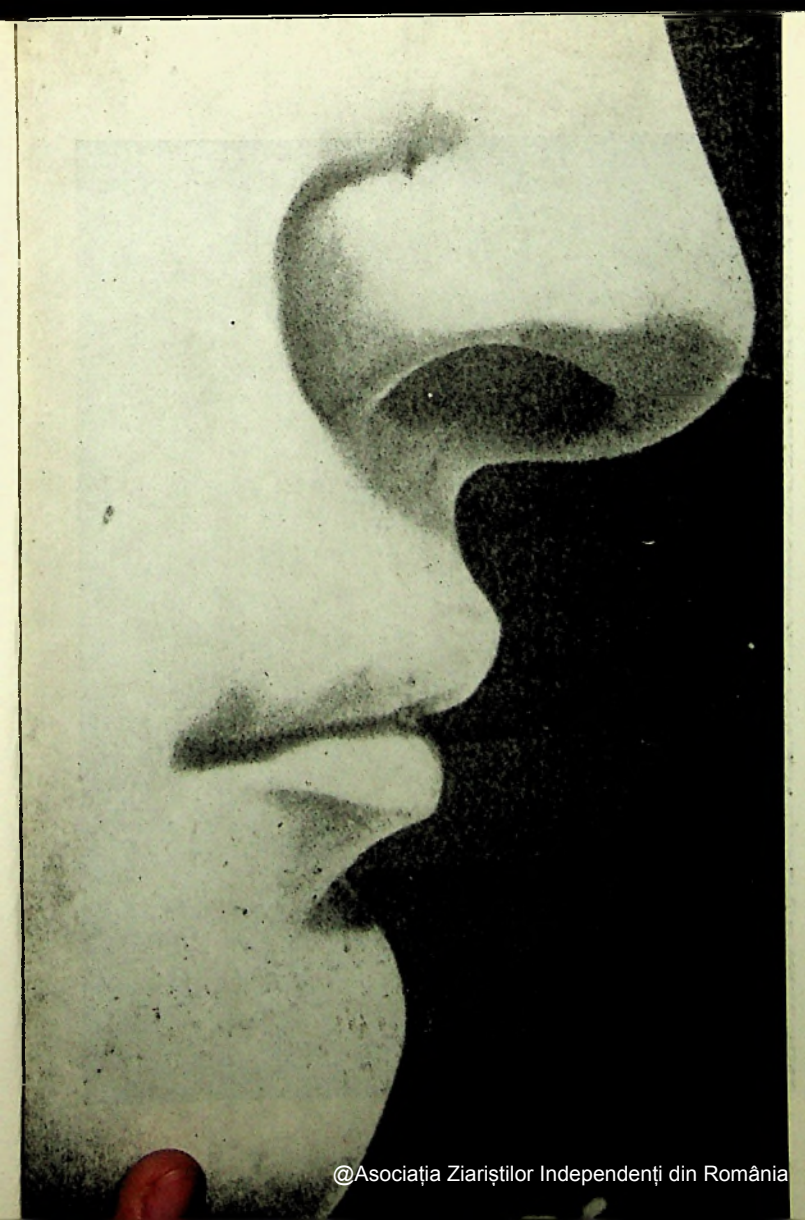
deoarece aici nu există nici o astfel de iluzie. Ar trebui mai curînd atribuite independenței unor astfel de tablouri ulterioare de o unitate obiectivă, închisă spațial și compozițional: un pas mai departe în îndepărtarea de studiul naturii. În locul adevărului exterior, apare unul interior, evenimentul interior — și anume nu numai prin renunțarea la raporturile spațiale obiective, ci la tot ceea ce are pictura de transmis privitorului (...)

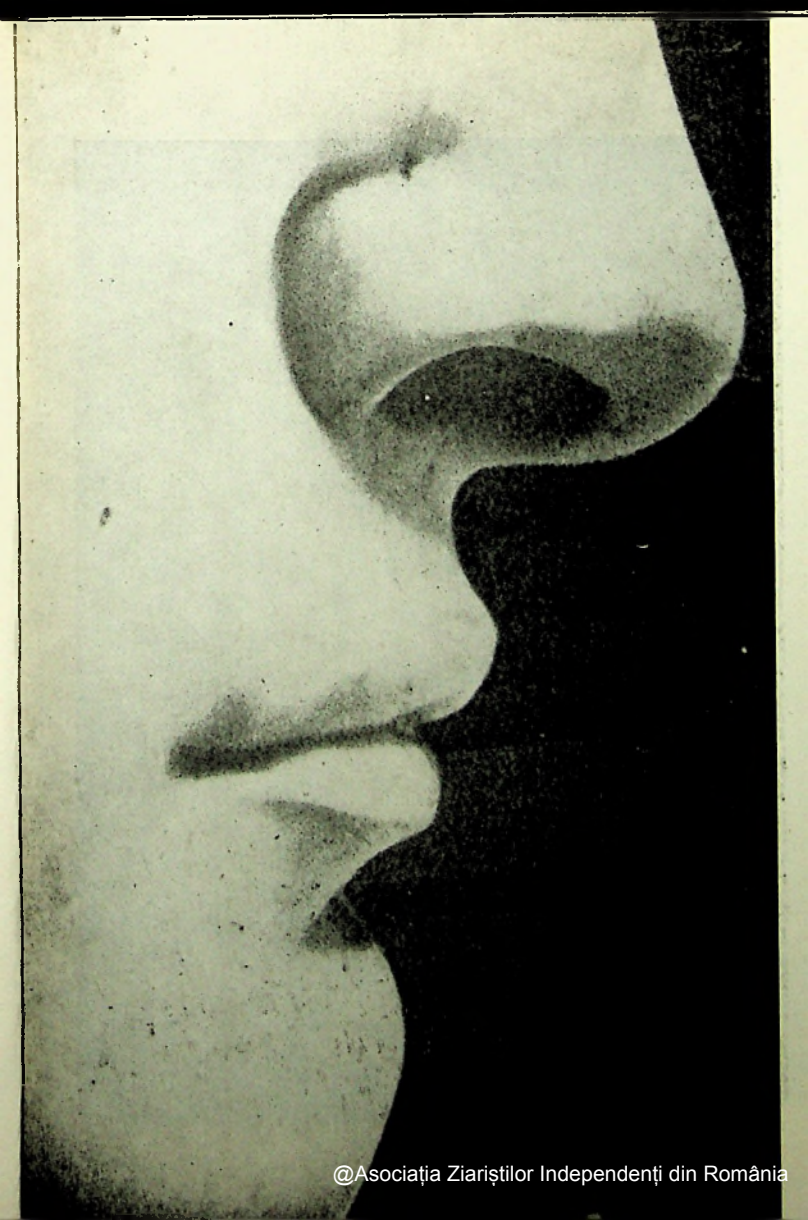
... Astfel această ultimă pictură a lui Michelangelo reprezintă un nou capitol, o aventură în arta sa, ca și cupola Sfîntului Petru. Ceea ce se pregătise cu atît de mult timp înainte în întreaga sa evoluție, duce și pe tărîmul artelor plastice la o cotitură, care conține deplina îndepărtare de idealurile tinereții sale. În locul conținutului lor, aflat în afara oamenilor, a observării sau idealizării naturii, a apărut ca lege superioară făurirea plastică a trăirii artistice subiective: care nu încearcă să reprezinte caracterul evenimentului — cu atît mai puțin cum poate fi el înscenat artistic cu cel mai mult efect — ci valoarea pe care a cîștigat-o pentru viața sa interioară. Această nouă înțelegere trebuia să dea și problemei formei un nou conținut. Se poate observa acest lucru încă din „Crucificarea Sf. Petru”. În plasticul grup central și în figurile izolate din partea stîngă, mai apare vechiul stil: se observă aici corpuri reprezentate în mobilitate exterioară, în poziții complicate, cu membre angajate într-o acțiune ce se amplifică, cu mușchii încordați, concepute în contraposturi pline de efect sau într-o corporalitate masivă. În partea dreaptă însă — o simplificare evidentă: figuri ce pot fi reduse aproape la forma unui pilastru, a căror bogată articulare a trebuit să cedeze formelor elementare, sprijinile mai mult pe reprezentări interioare concentrate, decît pe observație, și care conduc la un principiu de modelare fundamental nou.

(Crucificare, desen, British Museum.) Sînt numai trei figuri. Răstignirea, Maria și Ioan, în cea mai simplă compoziție, cum se obișnuia în Evul mediu. Toate celelalte au dispărut: peisaj, decoruri istorice, acțiune dramatică, episoade; cele trei figuri exprimă totul. Și ele sînt pe deplin deosebite de tot ceea ce a creat Michelangelo în tinerețe și la vîrsta matură. Cea mai clară este figura lui Christos: ea este redusă la forme ce pot fi mai mult bănuite decît îmbrățișate cu privirea. Au dispărut liniile puternic mișcate, membrele dislocate: a rămas numai atîrnarea liniștită împlinirea idealizată, ci pură reprezentare interioară a unui trup mort, transcrierea acestuia în spiritualitate. Același lucru este valabil și pentru celelalte două figuri. „Crucificării Sf. Petru” este unită aici cu minimum mișcării fizice. O măsură minimă unite cu nucleul plastic, ci acest nucleu însuși, luptînd din greu și cu tenacitate din cîmpat al actului de creație artistic, care capătă încet configurație, ca o idee în totalitate conștiinței. Așa este și percepția operei: nu zgomotoasă, nu patetică, nu exterioară, ci concentrată, apăsătoare, ca un coșmar, ce a cuprins întreaga ființă a oamenilor și pe care artistul nu poate decît să-l indice, nu să-l illustreze total¹.

În românește de ROXANA THEODORESCU

¹ Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen (1918/1919) München 1927. II. Band.





David (Florența, Galleria dell'Accademia,
detalii de cap)

Dumnezeu desparte lumina de întuneric
(Roma, Vatican, Cappella Sistina) ▲

H. WÖLFFLIN

Și mai surprinzător [decît Bachus], prin asprimea sa, este David. Prima imagine pe care-o sugerează fiul lui Teseu este cea a unui învingător tînăr și frumos. Astfel într-adevăr l-a reprezentat Donatello, ca pe un băiat viguros; iar Verrocchio — deși cu un gust deosebit — ca pe un băietan svelt, grațios și puțin cam colțuros. Care este în schimb modelul ideal de frumusețe tînără pe care-l înfățișează Michelangelo? Un tînăr gigantic la vîrsta cea mai turbulentă, cînd nu mai e copil, dar nu e încă bărbat, cînd corpul lui se lungește, iar mîinile și picioarele enorme par să nu mai răspundă proporției celorlalte membre. Realismul michelangiolesc trebuia să se reverse odată în toată plenitudinea lui. Nu dă înapoi în fața niciunei consecințe, dimpotrivă, cutează să mărească acest model grosolan pînă la atingerea unor proporții colosale. Se adaugă, apoi, ritmul dur al mișcărilor și enormul triumghi dintre gambe. Nici o concesiune nu este făcută liniei frumoase. Figura reproduce natura într-o măsură ce ține de miraculos; e surprinzător în fiecare detaliu și nu necetezi a te uimi înaintea elasticității întregului corp. Dar figura nu vrea să fie frumcasă; este, dimpotrivă, de o urîșenie rezolută.

Ne-am putea uimi că „David” a devenit la Florența cea mai populară sculptură. În această cetate este viu, alături de acea grație atît de țur toscană — cu totul deosebită de gravitatea romană — simțul pentru urîșenia expresivă, care nu dispăre cu secolul al XV-lea. Cînd acum, cîva timp s-a voit ca „David” să fie luat de la locul său din fața lui Palazzo Vecchio pentru a fi așezat în siguranța ambianței închise a unui muzeu, poporul a protestat că vrea să-și vadă mereu „Gigantul” său, fie și într-o copie în bronz...

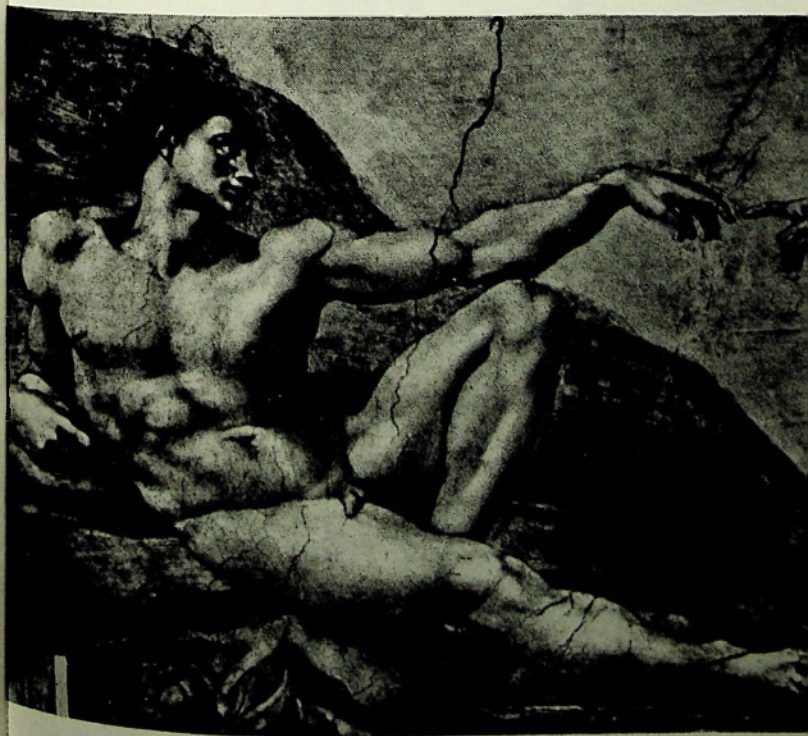


WALTER PATER

Din întreaga istorie a Genezei, el a pictat numai creația primului om și a primei femei și, în chip vag (din punctul său de vedere cel puțin), crearea luminii. E o înclinare proprie geniului său de a se ocupa aproape exclusiv de făurirea omului: aceasta nu este pentru el, ca în însăși istoria Genezei, ultimul și încununătorul act al unui lanț de înfăptuiri, ci primul și unicul act, crearea vieții însăși în forma ei supremă, brusc și imediat, în recea și fără de viață piatră. La el, începutul vieții are toate caracteristicile resurecției; e ca o recucerire a unei întrerupte sănătăți sau a însufleșirii, cu recunoaștința, efuziile și elocința ei. Frumos asemeni tinerilor bărbați din statuile de marmură Elgin, Adam din Cappella Sistina, spre deosebire de el, este cu totul lipsit de acel echilibru și de acea desăvârșire ce exprimă atât de bine sentimentul unei vieți stăpîne pe sine și independente. În această languroasă figură e ceva aspru și de satir, ceva înrudit cu povirnișul rugos pe care zace. Întreaga lui formă este strînsă într-o expresie de pură așteptare și primire; de-abia are destulă putere spre a-și înălța degetul ca să atingă degetul creatorului; totuși, o atingere a virfurilor lor va fi deajuns.

...Nicăieri ca în modul de a trata crearea lui Adam nu poate fi văzut mai clar spiritul de învățăcel al lui Michelangelo, dependența sa de tradiția școlilor florentine. Crearea omului bînuise mintea Evului Mediu asemeni unui vis, și urzind-o în sutele de dăltuite ornamente ale capitulurilor și portalurilor, sculptorii italieni îi imprimaseră de timpuriu acea încărcătură de expresie ce pare să-l dea mai multe învăluite semnificații. Ca și în cazul altor concepții artistice ale Evului Mediu, tratarea sa devenea aproape convențională, transmisă cu ușoare schimbări de la artist la artist, pînă ajungea să aibă aproape o existență proprie, independentă și abstractă. Era caracteristic minții medievale să acorde independență și o existență tradițională unei concepții picturale, sau unei legende, ca celor ale lui Tristram sau Tannhäuser, sau chiar gîndirii și substanței unei cărți, asemeni Imitației, încît nici un meșter anume n-o putea invoca drept a sa, iar cartea, imaginea, legenda căpătau ele însele o legendă, destine proprii și o personală istorie; și este un semn al medievalismului lui Michelangelo, faptul că el a primit de la tradiție concepția sa centrală, și nu a sporit-o decît prin cîteva trăsături, transferînd-o frescelor din Cappella Sistina.

Crearea lui Adam (Roma, Vatican, Cappella Sistina)





Madona cu Pruncul (Florența San Lorenzo, Sacrestia Nuova), detaliu ►

Madona cu Pruncul (Florența, San Lorenzo, Sacrestia Nuova), detaliu, capul, vedere posterioară ►►

Studiu de Sibilă sau Profet (Londra, British Museum
◀

H. WÖLFFLIN

Dacă cineva ar vrea să se inițieze în arta lui Michelangelo, un bun început ar fi să se întrebe cum de la prima „Madonna cu pruncul” s-a putut ajunge până la aceasta din Cappella Medici. Ar trebui să-și dea seama în acest caz cum elementele simple sînt substituite de altele mai complexe : cum picioarele nu mai sînt puse pe același plan, ci încălecate, unul peste altul, cum brațele se află în poze diverse, unul împins înainte, altul retras înapoi, astfel încît umerii se diversifică în toate sensurile ; cum torsul este aplecat înainte și capul înclinat într-o parte ; cum copilul, călare pe genunchiul mamei, este văzut din față, dar se răsuștește înapoi căuțiînd cu miinile sinul. O dată ce ne-am dat seama de variațiile motivului, s-ar putea pune a doua întrebare : și anume, de ce figura, cu toate acestea, oferă un atît de mare efect de calm ? Multiplicitatea mișcărilor poate să fie cu ușurință imitată, dar arta, prin care ele apar strînse într-o perfectă unitate, este dificil de atins. Grupul pare simplu pentru că e clar și se lasă îmbrățișat dintr-o singură privire ; el emană un sentiment de pace, deoarece tot ansamblul este adunat într-o formă compactă. Pare că blocul original de-abea a fost modificat ici-colo de artist.





Studii pentru „Coborirea de pe cruce”
și „Pietă” (Harlem, Muzeul Teylor) ►

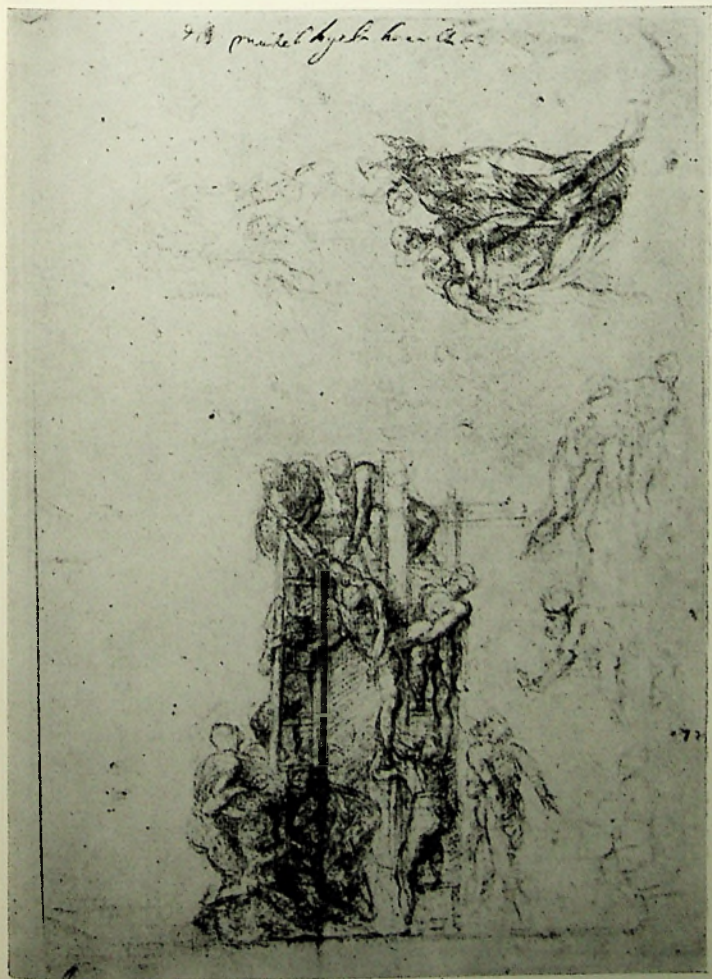
Pietă (Florența, Santa Maria del Fiore) ►►

Pietà Rondanini (Milano, Castello Sforzesco)
detaliu ►►►

DYORAK

Rece și nemilos domnește aici destinul, fără speranță și măcinînd oamenii — aceasta este ideea necreștină a Cappellei Medicee. Ei i se datorează și ivirea acestei stranie statui a Madonei. În general, ea este mai puțin luată în seamă, deși se numără printre cele mai frumoase opere ale Maestrului. Trei tipuri fundamentale ale reprezentării Madonei se dezvoltaseră în arta precedentă: intercesoarea, regina cerului tronînd și mama afectuoasă. Madona lui Michelangelo nu aparține nici unuia dintre aceste tipuri: ea este o soră a sibi-lelor din Sistina, este închisă, inaccesibilă și plină de o surdă resemnare, ce pare să pre-schimbe însăși bucuria mamei într-un supliciu. Nu un simbol al iubirii creștine a aproapelui, nu încorporarea optimismului eschatologic creștin, ci Niobe, deznădejdea existenței umane, devenită piatră. Și mai ciudată este aparența de bloc a compoziției. Michelangelo a spus odată că o statuie bună trebuie concepută în așa fel încît să poată fi rostogolită de pe un munte fără ca să i se pricinuiască vreo pagubă, — iar altă dată, că nu există nici un bloc care să nu conțină tot ce ar avea de spus sculptorul. Amîndouă ideile sînt încorporate aici: nu o întrecere cu natura într-un adevăr, ci un autentic aspect plastic, devenit una cu blocul și umplîndu-l pînă la saturație cu o divină forță de creație, cu o viață plastică absolută. Nu un scop secundar, ci o măiestrie pură, opusă antichității și apropiindu-se de gotic, nu-mai că nu pornind de la noțiuni abstracte precum acesta, ci de la o stăpînire personală a mediului, nu o normă, ci un confiteor subiectiv.

718. *muștele hysen hysen*

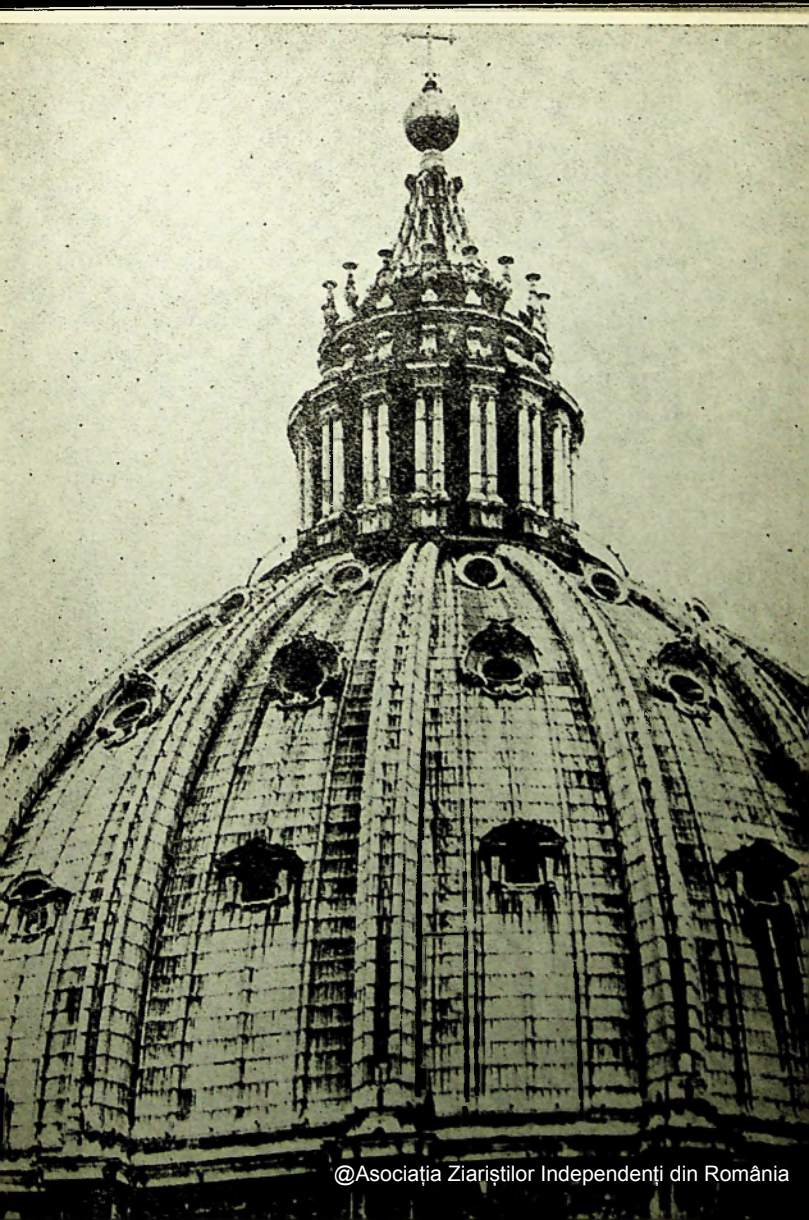


Cupola basilicii Sf. Petru (Roma, Vatican),
vedere apropiată ▶

DVORAK

[Pietà din Domul Florenței] Aspirația către mișcări violente, contraposturi puternice forme supraomenești, într-un cuvânt, către reprezentarea unor forțe dezlănțuite, a fost înlocuită prin simpla umanitate și liniște lirică. Această liniște este de o altă natură decât în Pietà din tinerețe. Ea nu se întemeiază pe echilibrul dintre sprijin și greutate în cea mai frumoasă și convingătoare cristalină claritate și pe fascinantă armonie a liniilor. Nu Madona, ci Christos mort este figura centrală — așa cum este el înfățișat aci, ridicat, corespunde mai mult trecento-ului și quattrocento-ului mai timpuriu — nu ca o dulce povară, ci ca Fiul Domnului, ajutătorul și mîntuitorul, care a murit pentru omenire. Totul este la el parcă frînt : capul căzut într-o parte, mîna atîrnîndă, picioarele îndoite. Christos și Maria sînt strîns lipiți unul de celălalt, mortul și viul formează o unitate, suferința fizică îndurată de martirul divin și durerea sufletească a mamei se unesc, într-un sunet dublu al axelor verticale, într-o expresie unitară a suferinței care a eliberat umanitatea. Asemenea „crainicului” din «Crucificarea Sf. Petru», așa stă aici, deasupra grupului, bătrînul, apucîndu-l și sprijinindu-l cu ambele mîini și privind cu ochi voalați, cu adîncă seriozitate, la ei, în jos. Este oare o coincidență faptul că trăsăturile sale amintesc de cele ale lui Michelangelo — de acel Michelangelo care s-a îndreptat la bătrînețe către iubirea ce-și întinde brațele pe cruce ? Un bărbat care a terminat cu viața, căruia lupta vieții i-a săpat brazde adînci pe chip, care a devenit gînditor și resemnat, arată oamenilor unde și-a găsit ultimul sprijin, ancora sa : sacrificiul divin, ce a fost adus pentru mîntuirea omenirii pe cruce. El stă aplecat, dar încă în picioare și, privite de la figura sa, liniile grupului nu urcă, ci curg în jos, către groapă, aceea care îl va primi și pe el curînd. Această scufundare a formelor este probabil izvorul principal al zgudutorului efect al acestei plîngerii a morților.

[Pietà Rondanîni] Se observă aici numai masa foarte puțin fracționată a celor două figuri alungite peste măsură, dar unde și cînd este Dumnezeu cel mare mai zguduitoare reprezentat, durerea mamei mai surdă, mai dălnuitoare în inimi ? Ceea ce a plutit în fața spiritului lui Michelangelo, începînd de la „Crucificarea Sf. Petru”, a fost atins aici pe de-a-ntregul : o unitate perfectă a formei materiale cu conținutul spiritual, corp și sentiment, și amîndouă — expresie pură a unei totale trăiri interioare, spirituale.



H. WÖLFFLIN

Originea acestui motiv vertical — pacifierea unui violent elan spre înălțime — se află la Michelangelo. Vestibulul bibliotecii laurențiene desvăluie acest lucru la un stadiu de elaborare înaintată. În ce privește Roma, probabil partea din spate a basilicii Sf. Petru a fost determinantă: cu un sentiment extraordinar al grandorii, Michelangelo epurează și liniștește formele pe măsură ce ele se înalță, și soluția motivului fațadei care în el însuși nu e atrăgător, se află în cupolă. Aici poți descifra ceea ce acest om înțelegea prin „a compune în mare“.

... Istoria cupolei, începând cu Michelangelo, este, esențial, o istorie a schimbării proporțiilor; în organizare, nimic nu se schimbă. Iată cum se modifică proporțiile: formele devenind toate mai grele, cupola se tasează de asemeni, dar apoi se restabilește și, din deceniu în deceniu, poate fi văzută progresînd spre o formă din ce în ce mai avîntată. Și aceasta atît în interior, cît și în exterior. Cupola Sfîntului Petru care, după expresia lui Burckhardt, trezește sentimentul că plutește calm, urcă într-o mișcare din ce în ce mai grăbită

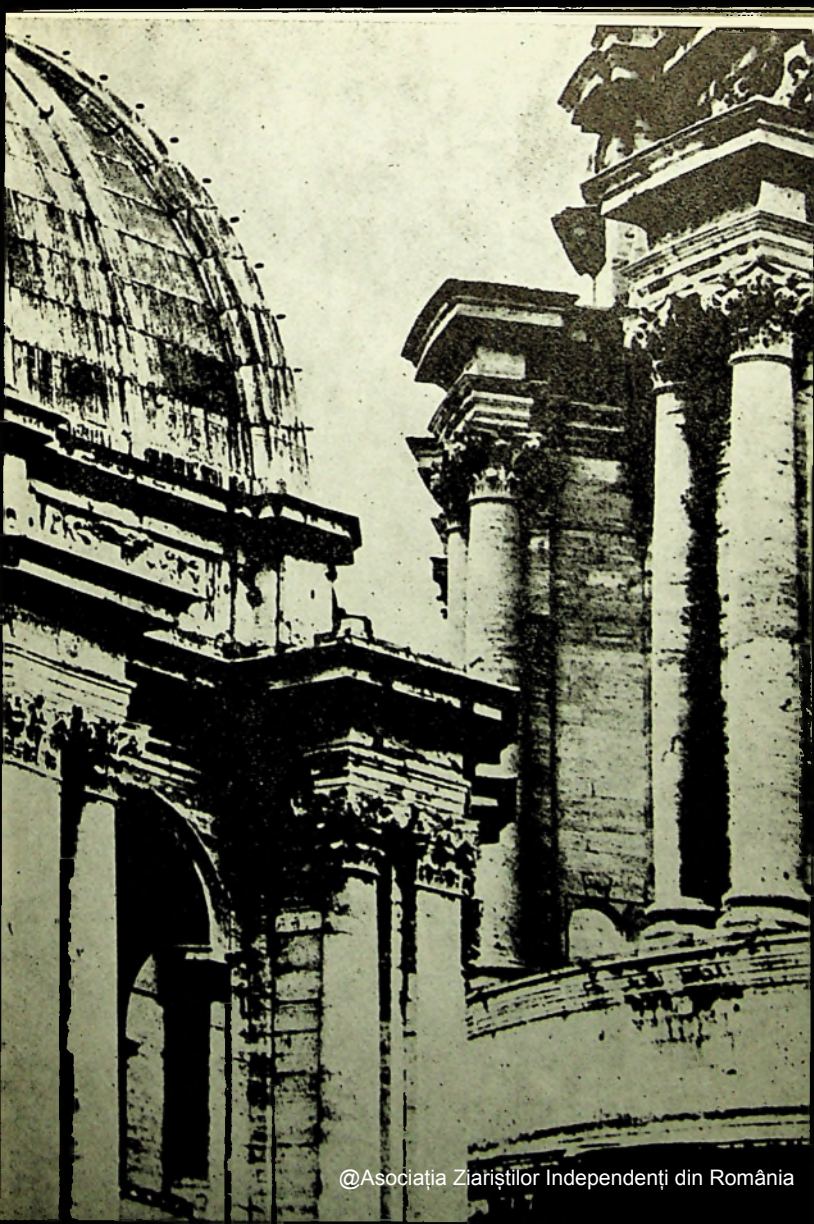
Vederea unei părți a tamburului marelui cupole, cu una din cupolele mici (Roma, Vatican, Sf. Petru) ▶

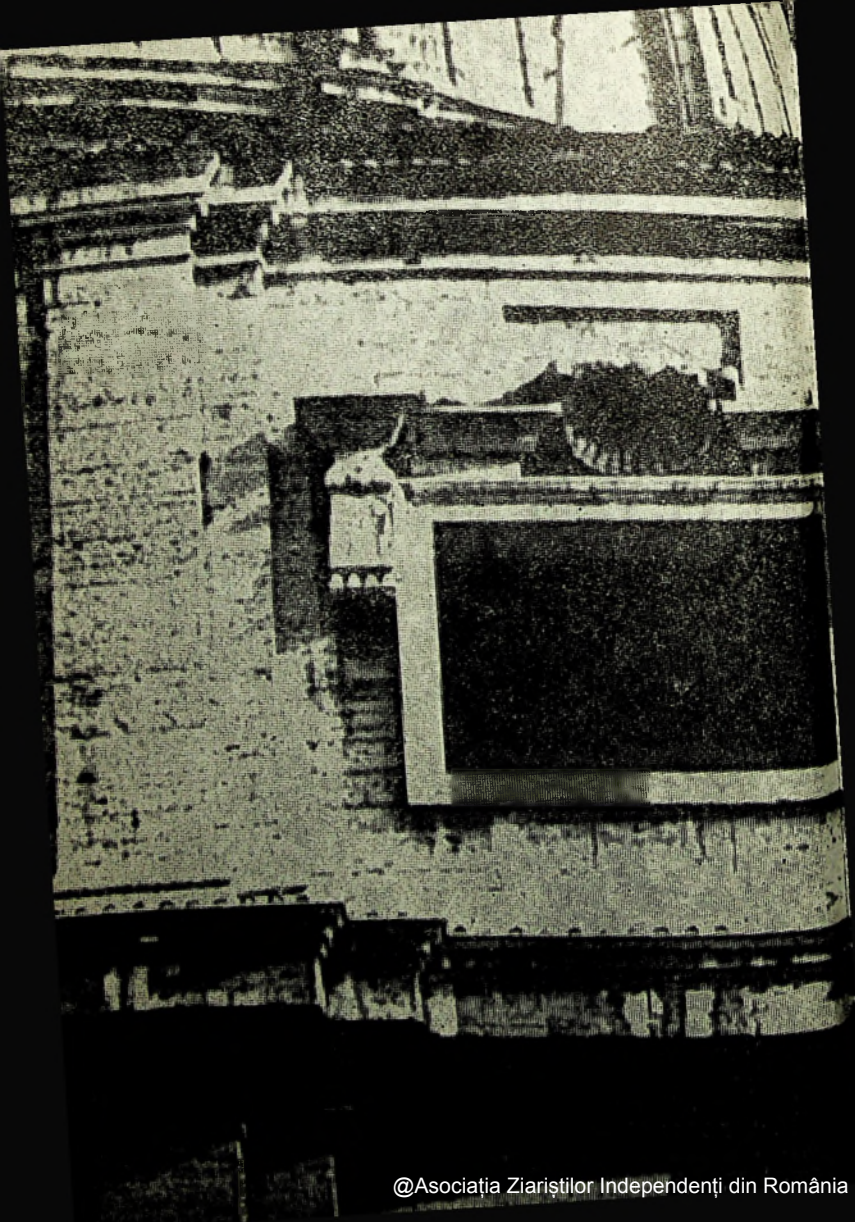
Detaliu din atticul bisericii Sf. Petru (Roma, Vatican) ▶▶

Studii pentru cupola și mica lanternă a basilicii Sf. Petru (Haarlem, Muzeul Teylor) ▶▶▶

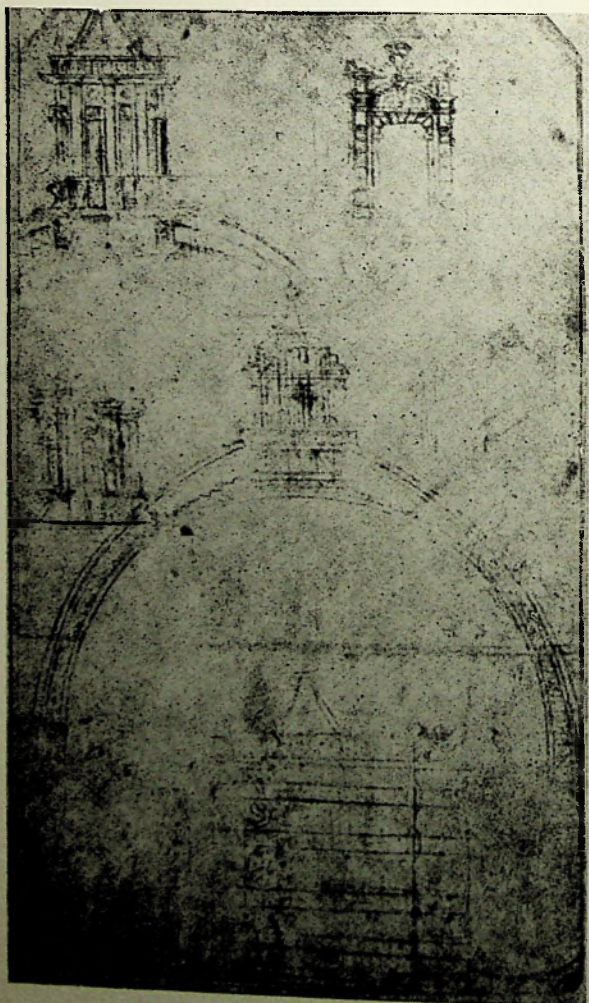
DVORAK

Probabil că în istoria artei există puține exemple (ca în proiectul pentru Cupola Sfîntului Petru) cînd, printr-o aparent atît de simplă schimbare a trasării liniei se impune întregii arte, dintr-odată, un program nou. Libera și elastic urcătoarea linie se rupe din lupta ce are loc jos: o forță care este mai puternică decît lupta, decît legitimitatea sa și decît tot ceea ce poate crea omul din această legitimitate: vechiul sursum al concepției gotice biruite de naturalismul Renașterii. Această tendință cuprinde și partea superioară a cupolei, deoarece coloanele cuplate ies în evidență, peretele și șarpanta se îmbucă deasupra lor, așa încît să acționeze ca niște contraforți, cărora le corespund nervurile cupolei. Și, sub acest raport, construcția se apropie de gotic, al cărui scop era dematerializarea maselor arhitectonice. Astfel cupola planează liber și ușor deasupra impunătoarei construcții, ca o zguduitoare mărturisire a desprinderii de nimicnicia lucrurilor lumesti.









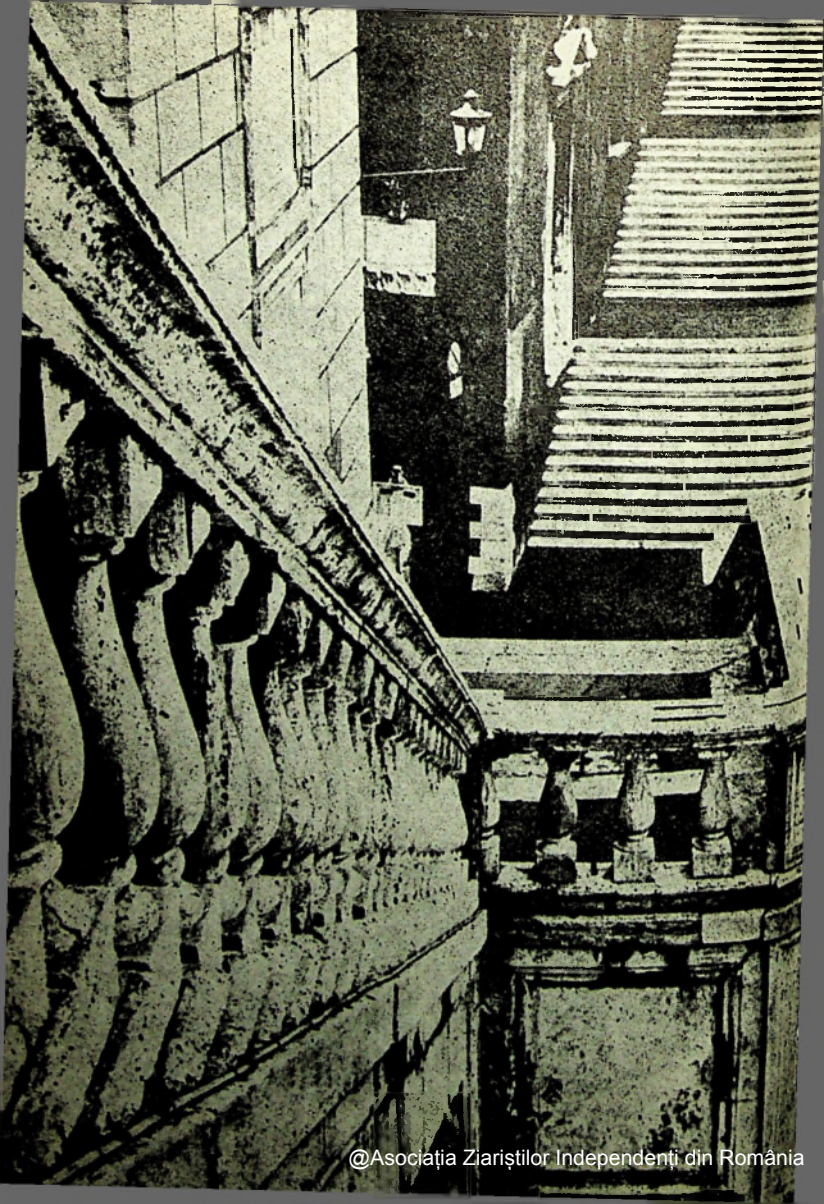
FRITZ SAXL

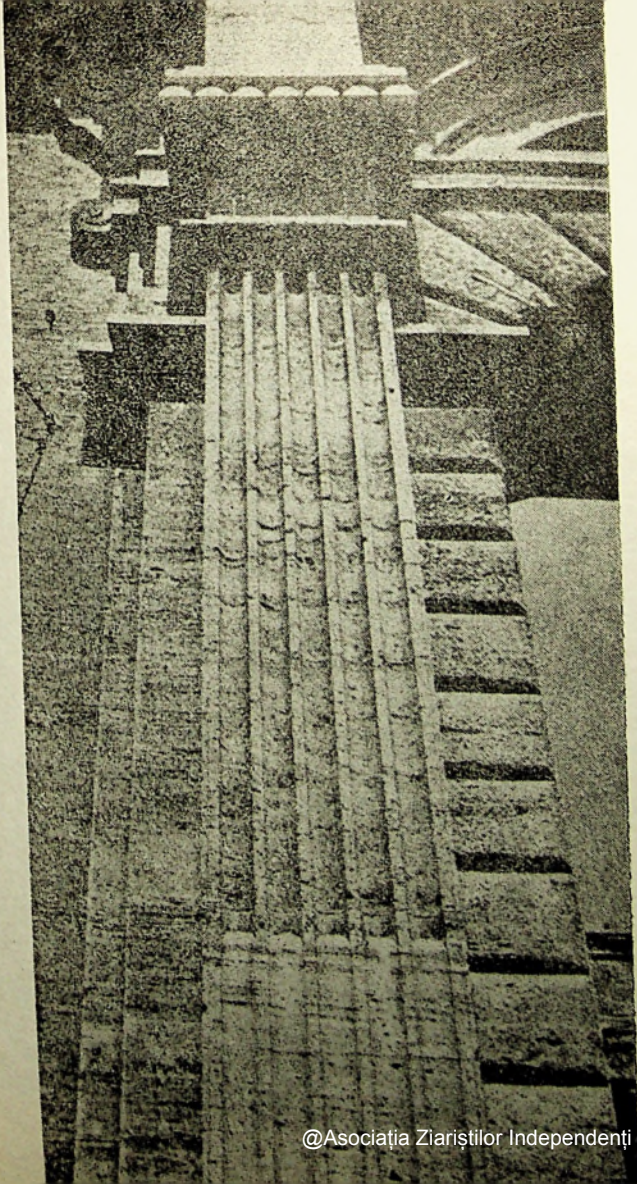
...Nu poate fi îndoială că intenția a fost aceea de a restitui Capitolului antică sa măreție, a cărei pierdere era lamentată de Biondo și de Poggio. Enorma cantitate de cercetări arhitectonice și arheologice îndeplinite începând din perioada primilor umaniști l-a făcut pe Michelangelo să creeze un Capitoliu care, în esența lui, poate fi într-adevăr comparat cu o agoră greacă. Centrul cetății grecești era foarte adesea o piață cu edificii doar pe trei laturi, și a patra latură deschisă; și așa a făcut Michelangelo. Centrul, pe vremea Grecilor, nu era destinat tranzitului, și, în chip analog, Michelangelo a căutat să evite trecerea prin centrul pieții sale [...].

Desigur n-ar fi dificil de dovedit cât de modernă e creația lui Michelangelo, chiar cu totul contrarie clasicității. Ideea însăși de a întoarce spatele rămășițelor Forului roman și de a orienta Capitolul, ca Santa Maria în Aracoeli, către cetatea creștină cu Sfântul Petru, desvăluie inspirația modernă. Dar mai e un ultim fapt care dovedește că intenția lui Michelangelo poate fi pe bun temel interpretată așa cum am interpretat-o, și e faptul că statula aleasă pentru centrul acestei pieți — cea a lui Marcu Aureliu — făcea parte din acele sculpturi restituite Capitolului de Papa Leon X ca legitimului lor sediu ... Inscripția dedicatorie exprimă ideea că noul Capitoliu trebuie să fie considerat încă o dată un caput mundi. De fapt, în centrul lui s-a voit a fi pus acel suveran care fusese în același timp „filosof și împărat”, cum spune un scriitor al Renașterii, care adaugă: „Stă în veșminte și cu un gest de pacificator”. Nu există poate nici un alt împărat roman care să fie mai aproape ca el minții și inimii modernilor. A citi pe Marcu Aureliu, a vedea cum acest intelect deschis, în mijlocul dezordinii războiului, reflectează cu liniște asupra marilor probleme ale vieții, integrând datoritiile sale de împărat în cadrul mai vast al datoritiilor umane; a descoperi, cu el, unitatea care leagă infinitul micul cu infinitul marele: este una din experiențele cele mai de neuit pe care literatura clasică ni le poate procura. Așa pur păgini cum sînt, Marcu Aureliu și stoicismul pot totuși să stea cu vrednicie în fața idealurilor de viață și morale creștine. Aș spune că adevărata expresie creștină a spiritului păgîn cu care noul Capitoliu a fost conceput rezidă în faptul că în Centrul său a fost îndălțată statula acestei nobile și puternice personalități.

Firește, un simplu simbol, oricît de grandios ar fi prestigiul său istoric, nu poate da niciodată loc, prin sine însuși, unei creații politice [...]. În mijlocul tuturor conflictelor [politice ale secolului], Capitolul a rămas un punct de foarte mică importanță, în care se desfășura administrația locală și unde, din ce în ce mai mult, se tindea a se aduna vaste colecții de lucruri antice. În loc de a deveni un centru politic, creația lui Michelangelo a devenit, pe de-o parte, o magazie de vestigii istorice și, pe de alta, un centru al administrației civice. Aceste tendințe au crescut în secolele XVII și XVIII și pînă în secolul nostru nu au avut loc mari schimbări. Colina a rămas înconjurată de modeste biserici și case de locuit, și cine a cunoscut Roma dinainte de 1914 își va aminti Capitolul ca un loc liniștit și melancolic [...]. Capitolul nu avea nici o importanță pentru italieni, în vreme ce pentru străini era un loc unde se simțea suflul lui Michelangelo și se percepea contrastul între grandioarea acelor linii arhitectonice și situația efectivă a prezentului. Părea că intri într-un templu gol — și impresia era dreaptă, deoarece în imaginația oamenilor, Capitolul își păstrase caracterul său sacru, dar era vorba acum de sacralitatea unui mausoleu.

(Fritz Saxl, *The Capitol during the Renaissance: a symbol of the Imperial Idea* (1938) în vol: *Lectures*, London, 1957, I, pp. 200—214.)

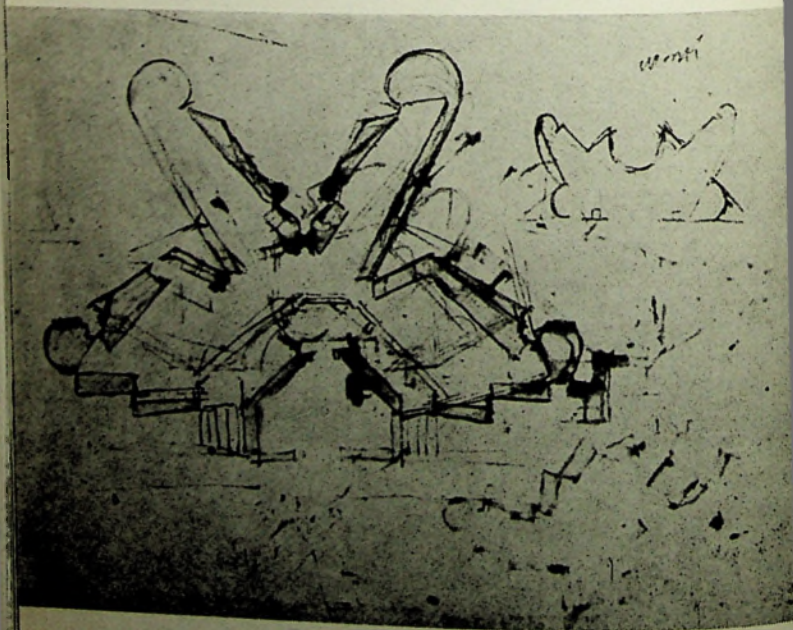


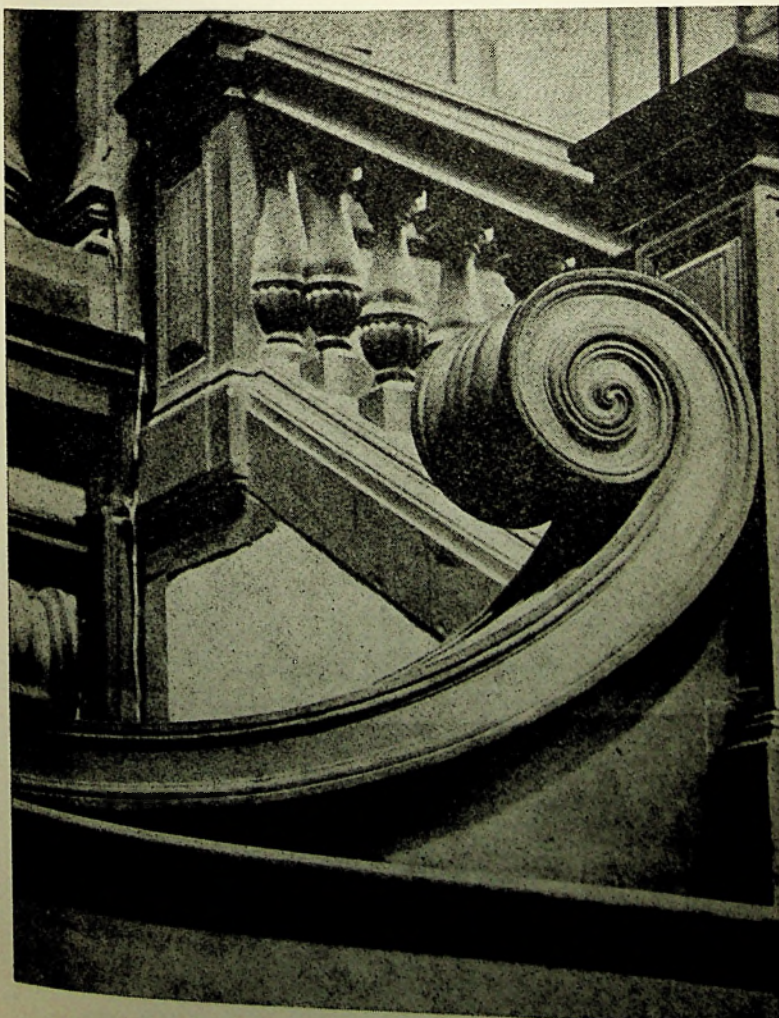


- ◄◄ *Campidoglio (Roma): Scara monumentală a palatului
Senatorilor, detaliu*
◄ *Porta Pia (Roma)*

Biblioteca Laurenziana (Florența), detaliu scară ►

Schiță pentru bastionul Prato d'Ognissanti (Florența,
Casa Buonarroti)





MICHELANGELO ȘI DESTINUL OMULUI

«...mîna care ascultă intelectul»

„Fortuna” lui Michelangelo, cum ar zice comparații, — adică soarta amintirii lui de-a lungul vremurilor — a fost fixată într-o zi anumită, pe care istoria o poate preciza, ceea ce nu se întîmplă la alți artiști și literați, și pe drept cuvînt, căci nimeni nu poate ști cu exactitate de către cine, cînd și cum au început să fie proferate, despre înțelesurile operei lor, tocmai acele fraze care au putut avea „norocul” să devină „refrene” pe toate buzele viitorimii.

Pe Michelangelo Buonarroti al consensului minților comune l-a născut, în a doua duminică din postul Paștilor, în anul 1546, un filolog și istoric reputat: Benedetto Varchi. Autoritate recunoscută și în problemele artistice, autorul mult citatelor „Lezioni sul primato tra Pittura e Scultura” (din 1549), hotărîse să facă dintr-un sonet al lui Michelangelo obiect de dezbateri în cursul unei ședințe a Academiei neoplatonice, pornind de la o exegeză pe care avea s-o dea el însuși versurilor, știute universal azi:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sè non circonscriva*

(din sonetul LXXXIII: „N-are, artistul desăvîrșit, nici o idee, pe care-o marmoră să nu l-o poată-nchide-n sine...”)

Același erudit care avea să-l țină, peste optsprezece ani, la funeraliile din biserica San Lorenzo, orașia funebră (publicată chiar în anul morții artistului, 1564), pune acum, la Vill-a Careggi de lângă Florența, unde-și avea sediul asociația umanistilor neoplatonicieni fondată de Marsiglio Ficino în 1462, o lespede grea de concepte peste opera marelui poet și sculptor, care face din însuși actul sculptării prilej

de meditație în sonetul comentat. Varchi alesese tocmai acest text „pentru grandoaarea și profunzimea prea nobilelor lui concepte”, și e drept că el este cu adevărat edificator când e vorba de a se ști ce credea sculptorul-poet despre travaliul artistului, și are un sens clar de autoconfesiune. Aproape patru secole de la multicitatul simpozion al cărui corifeu a fost Varchi, în 1924 când și-a publicat „Ideea”, Erwin Panofsky pornește tot de la versurile acestea, pentru a pecetlui, cu autoritatea sa de teoretician al artei necontestat, inscripția de „neoplatonism” aplicată ca etichetă gândirii michelangeloști: „... la man che ubbidisce all'intelletto”, introduce într-un „soverchio” de marmoră ceea ce „il basso ingegno” al artistului a putut întrevădea drept frumusețe. Sufletul vede ideea incorporală, dar, când e vorba de material concret, ideea este obiectivată cu ajutorul „mîinii obediente”, instrumentul acesta al artistului în viață nefiind decît executantul.

Cu alte cuvinte, sonetul repetă, după cum l-au interpretat unii, butada celebră atribuită lui Michelangelo, în legătură cu preexistența statuii în blocul de marmoră, din care, pasă-mi-te, sculptorul n-ar avea altceva de făcut decît să-și dea osteneala a o extrage, înlăturînd așchie cu așchie „superfluul”, adică „tot ce nu e, în bloc, statula”. Încarcerată acolo de la facerea lumii și așteptîndu-și eliberarea din partea unei „mîini ce-ascultă de inteligență”, mină căreia forma-idee, prizonieră a materiei și nu adusă de artist din afara ei, n-are să-i datoreze însăși viața, ci doar dezrobirea din pușcăria de piatră brută și scoaterea ei la lumină, ideea are ea însăși ontologie; preexistă, încastrată în materia informă. E drept: unii comentatori, ca Barocchi în „Trattati d'arte del Cinquecento” (Bari, 1960), consideră poziția aceasta a lui Michelangelo ca fiind referitoare doar la tehnica sculpturii, tehnică oscilînd pe vremea aceea, ca și azi, între modelarea prin adaosuri de materie (argiloasă), spre a se obține reliefurile, ieșindurile, părțile „convexe”, pe de o parte, și cioplirea, pe de alta, sau scoaterea de materie (litică), pentru a diferenția de reliefuli incavațiile, adînciturile, concavitățile operei. „Înțeleg prin sculptură ceea ce se face prin scoatere, căci ceea ce se face prin adăogare este asemenea picturii”, i-ar fi spus Michelangelo, odată, ricanînd, și lui Vasari, care ne relatează, comentînd-o, această poziție, cum a spus-o și altora. Este vizibilă aici, într-adevăr, însă, mai curînd decît ideea de a propovădui o metodă de executare a operei sculpturale, o luare de poziție teoretică, o anume concepție despre tipul de invenție artistică, pornind de la globaluri spre detalierea lor, de la masa primordială spre reliefurile adiacente, secundare. Preexistența structurilor globale a întregului, care determină raportul părților, solidare între ele, ca și aspectul formal al fiecăreia, separat, prin integrarea în tot, este însă mai curînd o problemă de gîndire plastică decît o simplă opțiune tehnică. Și acesta poate fi unul din sensuri, e limpede. Sonetul comentat în 1946 de Varchi la Academia din Florența ne deschide însă o a treia perspectivă asupra sensului afirmației de mai sus. Răspunzîndu-i într-o scrisoare savantului, și cu precizînd că vorbește „filosofic”, Michelangelo declară că „pictura și sculptura sînt unul și același lucru”..., căci „provenind și una și cealaltă din aceeași inteligență,” le putem aduce la capătul închelerii unei păci onorabile și la renunțarea la interminabilele, vacui dispute, care „lau artistului mai multă vreme decît chiar execuția operelor”. Prin afirmarea identității celor două arte ce operează cu materiale atît de diferite, Michelangelo curmă disputa interpretărilor stîrnite de comentariul lui Varchi, adică mută din nou problema pe tărîmul concepției operei în loc de al execuției.

Nu e deci vorba de rețete ale meșteșugarului, dornic să stabilească priorități de tehnică și metodă de lucru, de comportament practic în atelier, ci de gîndire filosofică asupra procesului creației. „Exemplu perfid pentru vocația mea—scrie Michelangelo-poetul,—frumusețea mi-a fost hărăzită de cînd m-am născut”, făcînd astfel profesie de credință neoplatonică, oricînd s-ar încerca să se mal

spună. Dar oare într-adevăr Varchi l-a catalogat? Apropierea lui de „platonism” parcă nu s-a făcut totuși de el pentru prima dată. Încă din 1534, când versurile lui Michelangelo nu prea obținuseră chiar un atît de unanim succes ca în momentul comentării lor de către Benedetto Varchi la Academia Platonică de la Villa Careggi, critica, și în special cea a unor erudiți literați, ca *Francesco Berni*, îl etichetase drept descendent al lui Platon. „Ho visto qualche sua composizione; // Sono ignorante, e pur direi d'havelle // Lette tutte nel mezzo di Platone”. („Am văzut cîteva din compozițiile sale”, — ale lui Michelangelo Buonarroti, N.n. — scria Berni —, „Sînt un ignorant, și totuși îmi vine să cred a le fi citit toate în Platon!”) (*Francesco Berni*, „Poesia e Prose”, ediția din 1934, Chiorboli, Firenze).

Ideea accesului marelui artist la „Idee”, cîștiga între timp teren chiar printre contemporanii săi.

Astfel, în 1553, momentul apariției, la Roma, a celebrei „Vieți a lui Michelangelo”, autorul ei, *Ascanio Condivi*, care îl diviniza, (căci artistul era considerat în scrierea aceasta ca un fel de dar, unic în genul său, al providenței, făcut oamenilor), chiar dacă scrierea abundă în anecdote, umanizîndu-i figura printr-o sumă de „mici fapte semnificative”, cum ar fi zis Sainte-Beuve, — încheie biografia cu elogiul atîtor „idei frumoase ce-au putut naște în acest spirit divin”. Înarmorîntat din timpul vieții sub o atare monumentală etichetă, Buonarroti n-a sucombat ei. *Ascanio Condivi* este un biograf atent la anecdotică. El nu uită să povestească amănuntul senzațional, picant sau mirabil, concretizînd, prin imagini de scriitor obiectiv, figura unui Michelangelo pe care se pricepe îndeajuns de bine s-o substituie, în subiectivismul ei, celei pe care orice contemplator al operei meșterului și-ar fi putut-o de la sine construi, cu proprii mijloace. Cum să nu crezi în obiectivitatea unui biograf, capabil să urmărească pînă și soarta umilelor obiecte afectate unor lătu-ralnice îndeletniciri ale eroului biografiei? Cînd, după ce a refuzat să folosească schele ridicate de către Bramante pentru a-i permite să picteze în interiorul Capelei Sixtine, Michelangelo a fost constrîns să și-o refacă singur, scutindu-se de arhitectul oficial al papei, *Condivi* ne povestește că s-au putut scoate din schelăria de lemn, greșit înjghebată de intendentul artistic al Vaticanului, atîtea funii, încît, nemai-vrînd să le utilizeze spre a lega bîrnele, căci le încheia de preferință printr-un sistem mai solid, de tîmplar de binale (prin cepuri de lemn), Michelangelo le-a dăruit unui lucrător dintre ajutoarele sale, și acesta și-a putut mărta cu zestrea obținută drept preț al vînzării corzilor, două fete!...

Cum să nu crezi în forța de portretizare a unui biograf, care narează cu atîta aplomb și obiectivitate, pînă și aceste neînsemnate, dar edificatoare, amănunte, vrednice de a fi ținute minte doar pentru amatorii de fîlcăreală mahalagească, de papota-je postume? Dar o asemenea metodă i-a folosit lui *Condivi* doar ca să-și acrediteze — printr-o aparentă impersonalitate a narației, la care tonul de snoavă, de relatare ușoară, exterioară autorului, de fapt divers circuliînd autonom, poate face să se creadă că el nu participă afectiv, — în fond, foarte personala sa opțiune pentru o anumită interpretare a lui Michelangelo Buonarroti. Astfel, de pildă, în succesiunea anecdotel cu funiile, *Condivi* nu uită să spună că Michelangelo „a înălțat apoi, fără ele, un eșafodaj atît de bine elaborat... încît Bramante a trebuit să deschidă ochii și să învețe maniera de a construi schele, fapt din care a tras apoi mari foloase pentru șantierul Sfîntului Petru”.

Dar asta nu e tot: concluzia nu trebuia, pentru un asemenea tip de biograf, să conducă numai spre propagarea imaginii excelenței eroului, într-un meșteșug fie chiar și doar adjuvant al artei sale, ci urma să acrediteze ideea, mai profitabilă pentru o licoană a genului universal întrunit într-un artist, că arhitecturarea perfectă a unei asemenea mașinării („fabbrica”), nu-l preocupase defel pe meșter, și-i ieșea „de la sine”.

Mizînd pe dotația lui naturală, Condivi trebuia să adauge, în concluzie: „—Și, cu toate că Michelangelo n-a avut seamăn în toate aceste materii, el n-a vroit să se considere arhitect!...” Și urmează, drept argument, refuzurile lui Buonarroti de a succeda lui Antonio da San-Gallo la conducerea lucrărilor pe șantierul Sfîntului Petru, — prilej cu care el n-a pregetat să nege că arhitectura i-ar fi specialitatea, — refuzuri repetate, prin care-l înfruntase pe Paul al III-lea Farnese, și cu care-l înfuria mereu pe Iulius al II-lea della Rovere, pînă cînd l-a obligat pe irascibilul său patron-mecenat și suzeran, să-i ordone a lua în primire șantierul basilicei pontificale, printr-un „motu proprio” emis de cancelaria Vaticanului și semnat de sacerdotul suprem.

Condivi pare să vrea a ignora anume că Michelangelo, într-o lume curteană, de politicieni rafinați și vicleni, putea căuta să-și ia astfel măsurile sale de siguranță împotriva eventualelor luxări din partea confrăților geloși, și că uzase, poate, doar tactic de aceste refuzuri, spre a-și consolida poziția oficială de arhitect. Iar că se considera cu adevărat arhitect, a treia parte a vieții sale, dedicate, pe lîngă poezie, în special acestei arte, și ea a treia, în ordine cronologică, dominantă în cariera artistului care se dorise exclusiv sculptor și fusese nevoit a se împărți între pictură și sculptură o vreme, ne-o dovedește prin marel său număr de opere arhitecturale concepute doar un motiv de bun, cu entuziasm. În fond, cu bătrînețea, Michelangelo nu căștiga doar un motiv de lamentare („...sînt bătrîn, orbit, asurzit, mîinile nu mă mai ascultă...”, — spunea el într-o scrisoare, — „memoria și creierul meu au plecat să mă aștepte aiurea...”). Bătrînețea i-a mai adus și seninătatea unei concepții epurate de toată scoria vieții concrete, mai puțin legate de sensibilul, vizual sau tactil, prezent în artele plastice în chip inerent, mai apropiate de idealul îmbinării ideilor pure, al căror reflex este construcția fizică. Arhitectura este, după platonicieni, o artă mult mai pură decît pictura și sculptura, pentru că arhitectura este mai ferită de decăderea maimușărească în imitația aparențelor nevrednice ale unei lumi, ea însăși imitație doar, în materie sensibilă, a Inteligibilului, singurul țel valoros și de dorit. Spre acesta îl împinge pe om inevitabila scădere de acuitate senzorială a senectuții, atunci cînd entuziasmul pentru gîndire și creație i s-a păstrat. (Michelangelo lucra încă la o sculptură, o „Pietă”, rămasă neterminată, șase zile înainte de a muri.)

„Nici pictura, nici sculptura nu mai pot împăca//sufletul întors către dragostea divină”, — scrie Piccoli, comentîndu-i sonetele XII, XV, XXXVIII. („Le Rime di Michelangelo Buonarroti”, Torino, 1930). Este reală, posesiunea aceasta a „divinului Michelangelo”, de către cea mai înaltă și mai „dumnezeiască” formă a iubirii, a entuziastei creații, a vitejiei de a făuri, ajunse la treapta cea mai de sus din ierarhia Erosului platonician, iubirea Principiului Prim (τὸ πρῶτον)? A Ideii încă nedivizate în idei? Iată întrebarea.

Curios este că Benedetto Varchi a început a-l fixa pe Buonarroti pe frontispiciul veșniciei ca pe un închinător al ideii platoniciene, slujindu-se, în comentariul lui din 1546, nu de argumentele ploniniene, (foarte la îndemîna casei însăși a neoplatonismului unde-și oficia atunci, în a doua duminică a carnel, sacerdoțiul de critic-magistrat) ci tocmai de aristotelismul cu care neoplatonicii, în genere, se cam războieră, chiar dacă pe alocuri unele poziții ale lor par să fie minate de intenția găsirii unui *modus vivendi* între antiteze: „Forma agens respectu lecti est in anima artificis”, afirma el, citînd metafizica aristotelică, și astfel arătînd că este de partea celor ce consideră ideea, „formă activă”, capabilă să modeleze materia și s-o prefacă în operă, o însușire a sufletului artistului, doar psihologist concepută, (*qualitas*) și nu metafizic (*quidditas*).

„In questo luogo si piglia Conetto del nostro Poeta, per quello che dicemmo di sopra chiamarsi da' Greci *idea*, da' Latini *exemplar*, da noi *modello*; cio è per quella forma o imagine, detta da alcuni *intenzione*, che avemo dentro nella fantasia di tutto

quello che intendiamo di volere o fare o dire; la quale se bene è spirituale... è però cagione efficiente di tutto quello che si dice o si fa". (Varchi, loc. cit., pag. XCIV¹).

Panofsky, oprindu-se la această curioasă procedură a lui Varchi, destinată a da câştig de cauză categorisirii printre neoplatonici a poetului Buonarroti, într-un proces în care pledează invocând jurisprudenţele aristotelismului („Onde diceva il Filosofo² nel settimo libro della prima Filosofia"), ne asigură că filologul-istoric nu s-a oprit doar la citatul din cartea a VII-a a metafizicii lui Aristotel, ci a recurs chiar şi la comentariul lui Averroes la această carte, adoptînd formularea lui: „Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia³."

Ba, mai mult, Varchi ţine, aşa cum notează Panofsky, să sublinieze faptul că poetul şi pictorul Michelangelo „è nuovo Apollo e nuovo Apelle, e non dice parole, ma cose, *tratte non solo del mezzo di Platone* (aluzie la Francesco Berni şi afirmaţia lui citată, din 1534), *ma d'Aristotile*" (op. cit. CXI).

În fond, mai aproape de ideea operei, ca „energie" (ἐνέργεια), existentă în spiritul artistului, ori de un fel de „dynamis" (δύναμις) ce-ar fi însăşi lucrarea artistului, concepţia pe care comentariul lui Varchi o acreditează nu participă mai mult de la o gândire similară vreuneia din încrengăturile filozofiei antice, decît de la gîndirea, endemică în epoca lui, pur renescentistă, antinomică şi tot ispitită neconţenit de o fundamentare a artei, superioară celei ce i-ar justifica doar dreptul la imitarea naturii, acordîndu-i implicit, prin simpla rememorare a originii ei (Ideea, exemplarul, modelul), dreptul de a încerca să opereze o *mediaţie*, postulată intens de spiritul dual al erei renescentiste, între *gîndire* şi *realitate*. Arta era, astfel, odată mai mult înţeleasă socio-psihologic aşadar, şi nu metafizic, nu doar ca *Idee*, plasată în tărîmul inteligibilului primului plan purces din principii unitar al cosmosului plotinian, ci şi ca organizare a materiei lumii prin geniul individual.

Materia demonstraţiei lui Benedetto Varchi este, într-un fel, extrasă din arsenalul ideatic foarte eteroclit, din gîndirea care îndeobşte avea circulaţie în lumea umanistă a timpului. Platonici şi aristotelicieni, erudiţi epocii mînuiau deopotrivă conceptele din „Organon" şi din „Symposion" ori „Timeu", şi nu-i putea convinge nimic mai bine despre excelenţa unor versuri, decît faptul de a fi pasibile de interpretări pedant-savante, egal îndreptăţite a-şi revendica *justeţea* prin „*verba magistri*", chiar dacă se sărea de la un magistru la altul, de la Lykalon la Grădinile lui Akademos, de-aici la Stoa şi la prestigioşii Alexandrini, urmaşi al lui Plotin: Porphyry, Jamblic ori Proclu.

Ce gîndea, cu mintea lui altfel construită decît a filologilor, însuşi Michelangelo, despre explozia de interes stîrnică de preţiozităţile exegezei lui Varchi în plin altar al umanismului, faţă de poezia sa, pînă atunci înconjurată de complicitatea gravă a boicotului confrăţilor, care-o ucideau prin tăcere? Era înţîia dată cînd, vorbind de opera lui poetică, după ce Varchi îl numise „poeta eccellentissimo", înceta să arboreze tonul auto-ironic, intrînd cu seriozitate în rolul scriitorului care-şi ia opera drept vrednică de auto-comentariu, fără să se teamă de ridicol.

Evident, într-o eră a ştiinţelor vitele, lipsit încă de majoritatea mijloacelor sale, nepuse pe-atunci într-un număr destul de apreciabil la îndemîna savantului dornic să exploreze enciclopedic totalitatea lumii cunoscutibile, eră care era însă deopotrivă legată de nevoia respectării regulilor jocului „de-a creştinismul", oricîte lovituri l se vor fi adus credinţei între timp de către ştiinţă, nu avem de ce să ne mirăm că umanistii încearcă o *mediaţie* tactică, recurgînd la doctrinele cele mai pasibile de interpretări similicreştine. Şi, dintre acestea, neoplatonismul ficinian, întemeiat pe „*Theologia*" plotinică, era cel mai adecuat sarcinel mediatore.

Acceptat de spiritele libere, de umanişti, şi nedezavuat de cenzurile, dogmatice deşi doar pseudoreligioase, ale aparatului pontifical de propagandă, neoplatonismul

plotinian, sub forma acreditată prin Ficino, avea toate șansele de reușită — șanse politice, nu filosofice, vreau să spun — căci doar de o strategie a ideilor sub tirania vaticană e vorba aici! Michelangelo fusese de tânăr admis în cercul lui Lorenzo Magnificul, primit ca un fiu adoptiv în palatul din „Via Larga”, invitat perpetuu la masa la care se așezau zilnic personaje de o considerabilă cultură și noblețe spirituală, poeți ca Angelo Poliziano și Luigi Pulci, filosofi și filologi umaniști ca Marsiglio Ficino, Giovanni Pico, conte della Mirandola, Cristoforo Landini, Benivieni și alții. Pentru acest favorit al ducelui Lorenzo de' Medici — prin grădinile căruia, pline de vestigii arheologice antice, fusese învățat să se plimbe cu mare folos artistic, sub ghidajul însuși al maestrului sculptor Bertoldo di Giovanni, conservatorul de la San Marco di Firenze —, neoplatonismul era o hrană absorbită de timpuriu.

Importanța „ideii” sau „conceptului”, în creația artistică, i-au revelat-o lui Buonarroti, de foarte tânăr, și sarcofagele romane văzute la Pisa și Sienna, și magistralele „pulpiti” concepute, în spiritul lor, de un Giovanni Pisano, dugentistul exemplar, ce n-a rămas fără să-l influențeze încă de la primele sale opere: „Madonna della Scala” și „Bătălia centaurilor”, ambele aflate azi la Casa-muzeu Buonarroti din Florența, opere masive, eroice, pline de atitudini și staze variate, absolut descătuse de spiritul donatellian al vremii, concepute ca niște desfășurări demonstrative de forță, cu un arabesc tensional, mergând pînă la dinamismul violent, cum s-a spus, al unei scheme de „uragan”. Sculptura romană tîrzie din care se trage arta primilor doi sculptori dugentiști din familia Pisaniilor este, într-adevăr, prin forța programului ei ideatic, foarte apropiată de spiritul neoplatonismului plotinian. Într-o perioadă din istoria artei elenistice, cînd în răsăritul Mediteranei sculptura aluneca spre naturalismul individualizărilor groțeste și mimării programatice a aparențelor exterioare, spre înfățișarea accidentului și insolitului, altoreliefurile destinate sarcofagelor — indistinct păgîne și creștine, căci și temele ca și morfologia și sintaxa operelor demonstrează apartenența la același stil — acreditau, prin autoritatea masivă a figurilor, idealizate fără urmă de flaterie academistă, doar prin ponderea lor, prin coștientul de eternitate conferit materiei litice, prevalența ideii în reprezentarea imajată, exprimau subordonarea miinii meștere față de exigențele intelectului, clarvăzător al unei lumi a frumuseții cerești spre care conduce de fel tristul eveniment al trecerii pe celălalt tărîm. Din multele „Culesuri de vii cerești” — sinonim idilic al judecății din urmă —, și din tema „Bunului păstor” comune primului creștinism și păgînismului arcadian clino-roman la sfîrșitul epocii imperiale, Andrea și Giovanni Pisano au extras și i-au putut transmite peste veacuri tînrului Michelangelo Buonarroti, venit la Sienna pentru altarul Piccolomini în 1501, dar cunoscînd de bună seamă și acest splendid oraș medieval, ca și Pisa, cu mult înainte, gustul pentru un cu totul alt tip de sculptură decît cel de tradiție donatelliană profestat de florentinii epigoni (ca Bertoldo di Giovanni amintit mai sus), ori decît cel aproape orfevrii pe care nu l-a putut suporta, cu tot contractul său pe trei ani, ca ucenic în atelierul lui Domenico și Davide Ghirlandajo, abandonat cu repulsie înainte de termen. Că Michelangelo și-a și găsit, virtual, drumul cam dintru început, se vede din faptul că „Bătălia centaurilor”, sculptată între 1489 și 1492, îi plăcea și la bătrînețe. „Fericit sufletul în care timpul nu se scurge!” avea să exclame el într-un sonet. Și este clară permanența „eului superior” al artistului, de-a lungul tuturor vîrstelor sale el regăsindu-și timpul lăuntric, neadulterat de evenimente, covîrșit veșnic de contemplația „frumuseții, date odată cu venirea pe lume”, căci „arta nu li se potrivește decît spiritelor înalți!” (Scrisorile dintre 1542 și 1548). Hrănit cu Dante în adolescență, Michelangelo era pătruns de etica dulce-stil-nuovistului „cor gentil” (megalo-siphos-ul platonici).

Concepția despre misiunea artistului plastic ce se degajă din feluritele texte, memorialistico-epistolare sau autoconfesiuni ale lui Buonarroti, este aceea paralelă

„artei regale“ a lui Platon — proprie, după spiritul Academiei ateniene, filosofului — a unui „pictor divin“, termen forjat, desigur, prin similitudine. În „Dialogurile romane cu Michelangelo“, tânărul pictor portughez Francisco de Hollanda, dacă într-adevăr el va fi cules chiar de pe buzele maestrului tot ce-i atribuie în cartea aceasta, îl găsește înverșunat împotriva „proștilor“, care-și închipuiesc artiștii plastici „sucuți, insuportabili și grosolani în intimitate..., plini de ciudățenii și de toane“, și „tolerează cu greu asemenea caracter la un pictor“. Inactiva lui se întemeiază pe o conștiință netă a valorii proprii: „... se înșală amarnic leneșii plini de metehne, pretinzând tot felul de complimente de la un om serios și perfect, deși puțini sînt muritorii care își fac bine meseria, spre deosebire de aceia care îl ponegresc pe cel ce se ocupă cu talent de propria-i artă“. „Pictorii valoroși nu sînt deloc mizantropi din trufie, ci pentru că găsesc puține minți demne de a înțelege pictura, sau pentru că nu vor să-și bată capul plecîndu-și urechea la conversația inutilă a celor trîndavi, sau pentru că nu vor să-și abată mintea de la continuile și înaltele meditații în care sînt mereu cufundați... Cît despre firile răbdătoare și obișnuite, pe acestea le întîlnești fără să le cauți cu luminarea, prin piețe și în lumea toată...“.

În continuare, marele artist se dezlanțuie, — după ce s-a plasat pe planul platonice ca „suflet înalt“, — împotriva artei imitative întru chipată de naturalismul flamand, care „va place femeilor, mai ales acelora foarte bătrîne, sau foarte tinere, și tot așa călugărilor și călugărișelor, precum și vreunui gentilom insensibil la adevărata armonie“. Căci „în Flandra se pictează, tocmai pentru a înșela ochiul, lucruri care încîntă“. „...Toate acestea, chiar de par frumoase, sînt pictate de fapt fără o idee precisă sau artă adevărată, fără simetrie și proporție, fără grija de a alege și fără dezinvoltură, și în fine, fără substanță și vigoare...“

De notat că pictura care se vrea copie a realului, cum este cea flamandă, nu e criticată de Michelangelo „pentru că ar fi rea în întregime, ci pentru că vrea să facă bine multe lucruri (fiecare din ele fiind de-ajuns...), încît nu-i reușește niciunul“. Se desprinde net de-aici o concepție despre artele plastice, preferabil ferite de tentația joasă a imitației, întocmai ca la Platon, căruia i se par „fantastice“ operele care copiază vizualul concret, exterior („falsnomai“ fiind „a părea“), și consideră valoroasă doar „icastica“, arta făuritoare de „iconoi“ (eikon — onos = imagine), adică de reprezentări efigiatice ale inteligibilului. Și pentru Michelangelo, „... pictura bună nu este altceva decît o copie a perfecțiunii“, situată de el în regiuni spirituale, celeste, „o amintire a picturii divine, o muzică și o melodie pe care doar intelectul o poate percepe, cu mare dificultate“. Anamneză a arhetipurilor din planul inteligibilului, platonicianul din Michelangelo vede în („pictură“) plastică o tehnică spirituală capabilă să ajute progresul sufletului în „convertirea“ lui către sursa și esența sa numenală. „Nimic nu e mai înalt... decît pictura bună, deoarece nimic nu trezește și nu întărește credința în oamenii înțelepți ca dificultatea perfecțiunii, care se unește și se alătură lui Dumnezeu“. Toate acestea, tincturate cu un teism de suprafață, desigur asimilate de artistul care consideră „că imitația în artă este un lucru josnic, și-l laudă și-l ridică în slăvi doar pe cel ce poate fi numit „vultur“, deoarece îi întrece pe toți, pătrunzînd printre nori pînă la lumină“, — acea $\phi\omega\varsigma$ de care filosofia platonice abundă.

Întreprinzînd nu numai o enumerare a ideilor lui Michelangelo despre artă în genere și despre pictură în speță, ci și o istorie a surselor și a confluențelor contemporane ale acestor idei, vom constata că poziția marelui artist căruia Francisco de Hollanda îi lua, oarecum, interview-urile succesive din care am extras frazele de mai sus⁴, coincide cu a foarte multor cinquecentiști. Poziția preeminentă a pictorului

închinat „marilor teme“, retoricei unei imagistici ce se slujește egal de istoria sacră și de cea profană, de mitologie ca și de poezie, ilustrată după texte clasice ori de invenție proprie, este astfel afirmată în epocă în chip curent, iar ierarhia genurilor preocupă toate spiritele, și se rezolvă, de la academiștii sprijiniți pe exemplele antichității elino-romane și pînă la manieriști, în favoarea compoziției ce traduce „idel“. Reflecția teoretică înaltă, conștiința locului deținut de artă în procesul configurării vieții umane și al lumii, sînt condiții *sine qua non* ale creației în cinquecento-ul sfîșiat între tradiționalismul clasicist și manierismul revoluționar. Felul în care arta se poate insera în procesul culturii, raportul artelor între ele, locul genurilor în ierarhiile spirituale, și locul temelor și subiectelor, semnificațiilor în genere, importanța conștiințului de idei al operei, sînt întrebări ce caracterizează acest punct crucial al istoriei Renașterii. Moment de trecere către gîndirea suplă, modernă, raționalistă, a epocii noastre, secolul al XVI-lea ne devansează. Cuceririle nedesmințite ale renașcentismului — demnitatea omului ca persoană, individualizarea și istoricizarea domeniului propriu minții omenesci care consideră lumea drept obiect de cunoaștere posibilă, necesară și dezirabilă — se vădesc clar și în gîndirea lui Michelangelo. Cîtă vreme domnise „anticomania“ (de fapt, doar „aticizarea“ vîzului italian și european în genere), idealul clasic, devenit dogmă rigidă, paralizase în bună parte progresele artistice, propunînd oricărei întreprinderi estetice un țel paseist, retroactiv. Înspre jumătatea secolului al XVI-lea (cel de „al doilea“ cinquecento), fenomenul renașcentist își developează toate valențele lui pozitive. Misiunea lui europeană și mondială se vădește în concepția omului ca parte a lumii, solidar cu lumea, omologînd ideea lumii ca ființă, sorginte a tuturor elanurilor Romantismului veacului al XIX-lea. Ceea ce spunea Tommaso Campanella la sfîrșitul acestui frumos veac al XVI-lea, într-o formulare poate orgolioasă, dar nu mai puțin îndreptățită, și anume că „secolul (al XVI-lea) contează în istorie, cu cei doar 100 de ani ai lui, mai mult decît lumea întreagă în cei 4000 de ani anteriori“, era o realitate prezentă în toate conștiințele gînditoare. Descoperirile geografice lărgiseră orizontul terestru, de la Columb și Vasco da Gama înainte; toate minunile lumii („mirabilia mundi“) asaltau imaginația și-așa izbită de descoperirea trecutului prin cunoașterea autorilor antichității, propagați de la o vreme prin tipar. După lărgirea conștiinței și orizontului pămîntenilor, astronomia lărgeste cuprinderea și rolul „cerului“. De la polonezul Copernicus înainte (1543), descoperirea lentilelor de către olandezul Lipperschey permite italianului Galileo Galilei să-și construiască luneta care apropia de 900 de ori corpurile cerești și le sporea tot de atîtea ori suprafețele. „Mesagerul aștrilor“, salutată de Kepler și de Campanella ca atare, dădea omului renașcentist, dincolo de ceea ce revoluția copernicană îi adusese ca stare de spirit, ideea repede speculată de gînditori ca Giordano Bruno, a pluralității lumilor și puținței unor paralelisme cosmice, care să fie de natură a asigura locuibilitatea altor planete decît Terra și prin urmare eliminarea monopolului sistemului nostru de reprezentări imagistice: viziunea unor alte modele, posibile, ale universului, bîntuia spiritele dotate cu fantasie. Corpul uman, idolul artiștilor, conceput atîta vreme drept obiect al freneticei trăiri experiențaliste care, prin revivificarea senzualității, devenise o categorie a vieții lăuntrice a omului renașcentist, datat cu desperare carnalității după izgonirea copernicană din rolul de țel spiritual al cosmosului, începe să fie văzut într-altfel, în Individualitatea concretă a structurilor diverse pe care le pot prezenta oricare din exemplarele speței, participante de la forțe ale cosmosului solidare și cu structura și cu funcționarea lor, programată de lumea aștrilor ale căror influențe le recepționează. Epocă de scientism, Renașterea este totodată perioada desfășurării unui misticism sui-generis (foarte suspect din punct de vedere psihanalitic, cum n-a încetat să se demonstreze de la o vreme), și peste tot în Europa, dar mai ales în Spania unde se cîntă „Castelul

lăuntric" al sufletului Teresei de Avila, ca și „esposa" cerească a inimii lui Juan de la Cruz din „Cantico espiritual". În Franța „Disprețul față de viață" clamat de Chassignet și „dragostea de moarte" din „Meditațiile" lui Jean de Sponde, fac corp comun cu „anatomia spiritului" din poezia metafizică engleză, de la Lily Incoace, prin Spenser, Beaumont, Fletcher, Walter Raleigh, Marlowe și Shakespeare, contaminați cu toții de o doctrină neoplatoniciană mai mult sau mai puțin travestită ori direct exprimată. Nu scapă nici Germania lui Angelus Silesius și a lui Jakob Boehme, care continuă prin spirite „curioase", ca Agrippa von Nettesheim, investigațiile asupra paralelismului dintre macrocosm și microcosm, ce făcuseră materia operei lui Theophrastus Bombastus von Hohenheim, zis Paracelsus (1493—1541). Raționaliștii cei mai acerbi devin sacerdoții unor doctrine esoterice, în intenție, menite să asigure desfășurarea personalității umane până la cea mai înaltă expresie a spiritualizării ei, dar, evident, pe căi diferite, nu pe o singură cale, cum urmărea teologia, propagatoare a credinței drept unică virtute. Perfecțiunea se câștigă pe toate căile progresului sufletesc și mental al omului, adică prin încorporarea ideii misiunii sale cosmice superioare, manifestată fie prin acțiune (practic, dezvoltând spiritul de întreprindere ori vitejia faptei eroice), fie prin știință (dezvoltând intelectul, cunoașterea), fie prin virtute morală (aderând la valorile etice înalte). Aventura umanității ca ființă începe să se înfățișeze omului, care-și percepe Istoria. Un simț al timpului regizează demersurile veacului XVI, de bună seamă datorat nu atât „oului din Nürenberg", ceasornicului, rar încă pe la sfîrșitul veacului al XV-lea, dar generalizat după 1550; și nici măcar preocupărilor de Calendar (vezi edictul lui Carol al IX-lea al Franței în 1564 și reforma papei Grigorie al XIII-lea din 1582, care le justificau), cit unei idei despre „ciclul lumii", despre viață, veșnic în mișcare, a universului *supus dimensiunii temporale*. Dacă perspectiva abisală a unui cosmos infinit, la periferia căruia omul se simte plecat ca o nevrednică efemeridă, a dat Nordului european puțința metaforizării plastice „infernale", propagate prin arta flamandului Pieter Brueghel-întîiul (mort în 1568!) la care furnicarul gloatelor anonime mișună într-o privesc de natură ilimitată, suveran supraordonată omului, ori prin unele viziuni ale germanului Aldorfer — cu scenele lui militare în care armatele terestre apar umil înghițite de spațiile unui cîmp vizual, îmbolnăvit, parcă, de proliferări cosmice infinite, revine Italiei și calmului latin, mediteranean, proverbialului echilibru clasic, să salveze, în fața umilității medievale, reînviată printre altele și de protestantism, idealul majestății și valorii persoanei umane. Față de readucerea la zero, prin lutheranism și celelalte formule reformiste, a omului supus predestinării, față de fatalismul la care obligă micimea recunoscută a acestui aproape „gunoi accidental" al cosmosului, care este pentru nordicii, convertiți la noua confesiune, omul, strivit de tirania unei divinități implacabile, — raționaliștii italieni, un Pomponazzi, un Giordano Bruno, un Michelangelo sau un Campanella, ori francezul Bonaventure Des Périers (nu îndeajuns de cunoscut pe cît merită), își iau sarcina să opună existențialismului, dezintegrării și nevrozei nordice, optimismul idealului luciferic al spiritului integrat, echilibrat, al mediteraneanului, clasic într-o modalitate alta decît cea aticizantă. Leonardo da Vinci găsește în experiența cognitivă de factură enciclopedică, pe care-o exaltă, conștiința grandorii condiției umane⁸. Gian-Paolo Lomazzo elaborează în „Trattato dell'arte della pittura" (1584) și în „Idea del Tempio della pittura" (1590), un întreg program de educație enciclopedico-științifică, pentru artiști, înainte de a se deda la perceptistica lui știută, pe baza unor criterii stilistice proprii manierismului în care elaborează un concept nou al „clasicului" și o nouă „teorie a genurilor" propunînd drept Ideal al artei „lo sforzato" (efortul artistic, năzuința formativă), recunoscut superior întru toate la chiar Michelangelo Buonarroti, singuru din cei mari care, pe linia căutărilor „teribilului", (derivat din categoria retorice antice

„ὁ δεινός“), poate adăuga jocului grației formelor, sentimentul violent al teroarei producătoare de plăcere, care este „semnul sublimului“.

Nu sîntem departe de spiritul Enneadei înțitia a lui Plotin care, în a șasea dizertație, vorbește de „sentimentul de uimire“, de „minunarea“ pe care ne-o provoacă lucrurile frumoase, producătoare de „plăcută spăimîntare“. Pentru el, „... emoțiile care țîșnesc la întîlnirea cu frumosul sînt stuporea, minunarea încîntată, dorința, iubirea și *spaima întovărită de plăcere*“.

Unde, într-altă doctrină decît în neoplatonismul studiat de Renaștere cu ardore, s-ar fi putut găsi argumente mai covîrșitoare împotriva umilirii omului, la care pe nedrept se considerau reduși pămîntenii, brusc exilați de sub aripa Absolutului de către scientismul triumfător? Idealul luciferic al omului, acest „nou Adam“, răscurpără, pentru mediteraneenii îndrăgostiți de ipostaza umană a existenței, dimensiunea ei tragică și Michelangelo se încumeta să conceapă, și se înverșunează s-o impună lumii contemporane, cu toate opunerile ei, imaginea unui *nou model de existență*, propusă pentru corijarea concepției veacului despre om și despre univers. „Gazetarul cel mai vestit al epocii“, cum a fost denumit Pietro Aretino, scria la 15 septembrie 1537, fără nici unul din motivele care-l făceau să aduleze principii „ca să poată trăi, și nu din malițiozitate“, fraze pline de elogii față de Michelangelo, — a cărui „Judecată din urmă“ o va condamna totuși peste cîțiva ani din exces de oportunism și spirit conformist, ținînd hangul corului de publiciști denigratori ai marii compoziții murale, „Simfonia a IX-a a lui Buonarroți“: „Lumea are mulți regi, dar un singur Michelangelo“, — îi capta el genialului artist bunăvoința, spre a-i putea plasa, de la rege al Imaginii la rege al ideii, critica sa. „Ați ajuns, în delimitarea corpului, la culmea artei“, — își elogiază Aretino interlocutorul — gratificat cu titlul de „șintă a minunilor“. „În mîinile dumneavoastră trăiește, ocultă, Ideea unei noi naturi“, anșunează Messer Pietro, cu o intuiție care ne face să-l uităm trivialitatea blasfemiilor proferate mai tîrziu, din lașitate servilă, față de una din cele mai înalte opere ale genialității omenesci. El recunoaște și puterea de reliefare extremă a pictorului „în felul de a arăta ceea ce nu se vede“, și multe altele, într-un stil plin de volubilitate curteană, căruia Michelangelo i se pretează. Răspunzîndu-i, cu o ironie disimulată, cită „bucurie și durere“ totdeauna, i-a fost dat să încerce la citirea rîndurilor acestui om „a cărui valoare e unică în lume“, regretînd doar faptul că apucase să termine în bună parte compoziția cînd i-au sosit propunerile gazetarului, cu o descriere de invenție proprie a „Judecății de apoi“, Michelangelo Buonarroți îi scrie: — „este atît de bună înțit, dacă cumva ziua Judecății ultime ar fi și venit, iar dumneavoastră i-ați fi fost martor ocular, n-ar fi putut fi mai bună“. Dincolo de acest duel epigramistic între genii, este de reținut intuiția lui Aretino, în legătură cu ceea ce nici elevii direcți ai lui Michelangelo nu înțeleseseră îndeajuns: **faptul că marelui florentin forja un nou model uman, propus naturii, ca un proiect al unui rezumat de univers, îmbunătățit în raport cu cel real.** Un proiect de concentrare cosmică în om.

S-a spus de mult că filosofia neoplatonismului, care are neajunsul de a nu fi izvorit din observarea conexiunilor naturale ale lucrurilor, atunci cînd face pasul ridicării speculative către adevăr, ajunge la elevația la care a ajuns tocmai datorită faptului că Plotin, ca și Platon, este orbit, hipnotizat grecește, obnubilat de admirația pentru interioritatea spiritului, pentru puterile infinite pe care mintea umană le descoperă în ea însăși, ipostazînd treptele universului conform ierarhiilor sale, și că esența absolută este dată, este gata prezentă în gîndirea, conștientă de sine însăși, a platonicienilor de toate sectele. Mai curînd decît „Teologie“, cum o intitulează Marsilio Ficino, gîndirea neoplatonică ajunge la ideea de divinitate prin îndumnezeirea gîndirii umane. Principiul a toate, *Noiț*, sau Rațiunea supremă, nu o decete „rațiunea“ în sine și prin sine. În celebrele sale „Lecții asupra istoriei filozofiei“,

pe care le-a ținut între 1805 și 1831 la universitățile din Jena și Heidelberg, marele creator al gândirii dialectice moderne, Hegel, recunoștea, împotriva consensului contrariu, caracterul raționalist al filosofiei lui Platon, pentru care *gîndirea* este și activitate și obiect al filozofării, simplificare calmă a autoconștiinței pînă la purificarea ei deplină, (prag al fenomenologiei husserliene), și citează în traducere proprie fragmentul din dizertația primă a celei de a patra Enneade, care sună (în fragmentele 8, c 1 și 4—7): „Adeșori mă deștept la mine însumi, scăpîndu-mi din trup, străin la orice altceva în intimitatea eului meu, și văd o frumusețe pe cît de minunată se poate. Sint convins, mai ales atunci, că am un destin superior. Activitatea mea este cel mai înalt grad de viață; sint unificat cu Ființa...” și „... ajuns la această activitate, mă fixează în ea, deasupra celorlalte lucruri inteligibile”. Comparați cu sonetele michelangeloesti.

În „Noîs”, spiritul neoplatonismului vede ideea care stă „deasupra frumosului” („hyperkalos”) și „deasupra binelui” („hyperariston”) un fel de „rege al gândirii” („Basileion en to noeto”). — „Faceți abstracție de ființă ca să-l surprindeți și veți fi stupefiați, uimiți; îndreptați-vă spre el, atingeți-l, odihniți-vă în el, și-l veți concepe prin gîndire, sau mai curînd printr-o intuiție, și-i veți îmbrățișa măreția prin multitudinea ființelor și lucrurilor care vin pe urma lui și există prin el” (Enneada a III-a, disertația I, 8c 10.). Purcederea, procesul, demersul procesional (*proodon*) care face multitudinea individualelor venite „pe urma” inteligibilelor ce decurg (emană) din idee, este un proces de degradare a ideii, întru restituirea căreia lucrează spiritul uman, gîndirea care se regăsește pe sine în Logos (rațiune) extrăgîndu-se din „absoluta neliniște”, — sediul opozițiilor antinomice — care este existența materială, τὸ οὐκ ὄν, sau „inexistența”.

Mult interpretată „converslune” a lui Michelangelo, datorată prieteniei sale cu Vittoria Colonna, poetesa ridicată de artist la nivelul marilor inspiratoare de amor spiritual, Beatrice și Laura, încarnări ale inteligenței și grației absolute pentru Dante și Petrarca, nu pare să fi fost altceva decît rezultatul străduințelor sale de a se conforma *idealului său*, totuși raționalist, atît de clar reieșit din operele-i literare, cele ce-s rod al ultimelor sale două decenii de viață în special, idealul forjării unui mediu mental subiectiv, propriu, apt ecloziunii și obiectivărilor ideii, pentru uzul întregii umanități prezente și viitoare. Să nu credem că singur geniul receptării critice, al lui Pietro Aretino, atît de altier sub zgura aventurismului oportunist cu care și-l maschează, va fi putut descoperi că Michelangelo îndeamnă omenirea la un pas nou și decisiv în procesul autodepășirii condiției sale.

Angelo F. Doni, frumosul umanist portretizat de Rafael, într-o scrisoare adresată la 21 ianuarie 1543 lui Michelangelo, — în care-și mărturisea stupoarea, uluirea, încă persistentă după contemplarea repetată a compoziției acestuia de pe peretele da vest al Capelei Sixtine, — scria fraza menită, fără voia lui, să consfințească dreptul picturii la aspirația către rolul de îndrumător spiritual al omenirii: „Opera aceasta este așa de frumoasă, încît ar merita ca, atunci cînd Christos îi va reînvia, — scrie el mimînd retoric religiozitatea, pentru demonstrație, — cei pe care el îi va fi scotit printre „aleși” să se comporte așa cum l-ați înfățișat Domnia-Voastră, și să mărturisească o la fel de înaltă frumusețe”. Și nu era decît un amator, nu un creator de artă.

Apare însă, acest nou ideal uman, acest nou tip de proiect pentru făptura menită să se ridice prin gîndire deasupra tuturor celorlalte făpturi ale lumii, doar într-o singură operă a lui Michelangelo? Doar în „aleșii” sortii reînvierii pentru vece, din „Județul de Apoi” de pe peretele Sixtinel?

Există nenumărate motive să socotim că el transpare în întreaga operă plastică a lui Michelangelo, din momentul în care devine cu adevărat Michelangelo, adică din perioada aceea a tinereții lui scăpate de sincronizare cu gustul epocii, cînd are curajul să rupă

cu donatellismul și să se regăsească pe sine în arta păgînismului imperiului roman târziu și a paleocreștinătății ce-i moștenește stilul și temele, dinainte de 1500 adică, și pînă la neterminata „Pietă Rondanini”, la care mai lucra încă în 1564 cînd s-a săvîrșit din viață.

Mai întîi, interpretarea însăși a peretelui cu „Judecata de apoi”: faptul că „aleșii” și „damnații” apar într-una și aceeași, unitară, compoziție, fără granițe nici hiaturi, a putut fi la Michelangelo urmarea concepției identității dintre cele trei regnuri ale luminii (φῶς) care se degradează după o scară de trepte, extrasă, în „Theologia platonica” a lui Ficino (XVIII, 10, 423—24), poate din Avicenna ori din alt comentator musulman al lui Plato: „lux”, iradiînd într-un plan secund, devine „lumen”, ca să sfîrșească prin a fi „radius”. Între lumina supremei cunoașteri, echivalate cu Paradisul Judecării din urmă, și bezna absolută a Infernului, unde „radius”, al treilea plan al luminii degradate, sucombă, față de haosul beznei, solicitărilor antagonice ale indeterminatului, nu există nici o stavilă: e vorba de continuitatea uneia și aceleiași lumi (este aproape de tot imanentismul materialist!), în care fiecare conștiință se oprește la nivelul de densitate corespunzător forței sale de pătrundere mentală, stării de „sănătate” morală sau de maladie. Plasarea pe plan mai jos sau mai înalt în ierarhia luminii, iată cheia unității compoziționale, defel bogomilice, ca la noi în iconografia răsăriteană, din „Județul veșnic” al lui Michelangelo. Dualitatea sufletului înaripat de elanuri, dar tras în jos de materie, pe care Faustul goethean o exprimă atît de net prin cunoscutul „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust” (mărturisitor al unui soi de zoroastrism manicheic), la Michelangelo nu e antinomică. Continuitatea gradată a avatarurilor luminii ideatice asigură și continuitatea și efectul eforturilor de a-i recupera puritatea originară, deci deplina „salvare” a omului prin gîndire. Este calea pe care raționalismul „Theodiceei” lui Leibniz o va alege în veacul al XVIII-lea, refuzînd apokatastaza, fapt comentat de Lessing în „Leibniz și damnarea perpetuă” (Leibniz vor den ewigen Straffen), într-un sens totalmente convenabil raționalismului, ca fiind favorabil ideii de relativizare a Infernului, prin interiorizarea pedepsei, care decurge din limitarea cunoașterii⁸. Michelangelo remarcă, prin Marsiglio Ficino poate, prin Dante sigur, treptele raționalismului, pînă la a-l prefigura pe cel al lumii moderne, iluministe. Dar multe altele din operele lui Michelangelo sînt rezultatul unei gîndiri similare, refuzînd, odată cu neoplatonicienii ce cred în preexistența sufletelor față de viața carnală, orice apokatastază, și imanentizînd infernul creștin, pînă la identificarea lui cu lipsa autoconștiinței. Erwin Panofsky a atras atenția în „Studies on iconology” (New York, 1939, pp. 199—212), asupra faptului că ideea de Infern, în sensul platonician, și-a găsit expresia în mormintele capelei Medici din biserica San Lorenzo din Florența: „Cum e știut, neoplatoniștii florentini denuneau tărîmul materiei „il mondo sotteraneo” (lumea subpămînteană) și comparau existența sufletului uman, ca unul ce este „încarcerat” în trup, cu viața „apud inferos” (în hades). „Nu este de aceea hazardat — scrie Panofsky — să identificăm zeitățile fluviale, plasate așa cum sînt pe însuși corpul monumentelor, cu cele patru râuri ale Infernului.”

Mergînd mai departe pe același drum, compatriotul nostru Robert Klein, regretatul meu coleg de clasă de la liceul din Timișoara, mort voluntar în 1967 la Settignano, ca studios al villa Tatti din Florența, a adăugat: „Versiunea ficiniană a alegoriei lasă cu ușurință să se vadă consecințele unei asemenea presupuneri: cele patru forme ale „materiei” inferioare sînt elementele, cărora le corespund, la etajul superior (prin cele patru vîrste ale zilei), temperamentele, sintetizate, încă și mai sus, în cei doi „capitani”, (Lorenzo și Giuliano de' Medici, n.n.), viața activă și viața contemplativă. Pe de altă parte, dacă statuile de pe sol sînt materia brută, vîrstele zilei (Zorile și Crepusculul serii, Ziua și Noaptea n.n.), sînt forma sau Natura, deasupra căreia vine

nivelul sufletului; frescele (ce n-au mai fost executate) de pe timpanele superioare ar fi adăugat Înălțarea sau Învierea" (sufletului uman, completăm noi — prin reîntoarcerea, sau conversiunea, sau deșteptarea lui către lumea ideilor) ⁷. Este interesant faptul că, întocmai cum mi-l amintesc din adolescență, Robert Klein sfârșește prin a-și dărima singur ipotezele, una câte una, autoironizându-se, fără agresivitate față de interlocutorii posibili: „E drept că statuile culcate sugerează temperamentele” — admite el surzind parcă malițios, ca să adauge: „mais rien n'est plus naturel à la pensée de Michel-Ange que les oppositions de deux ou de quatre termes, et on peut trouver dans son oeuvre autant de séries de „tempéraments” qu'il y a de groupes de quatre figures” (!)

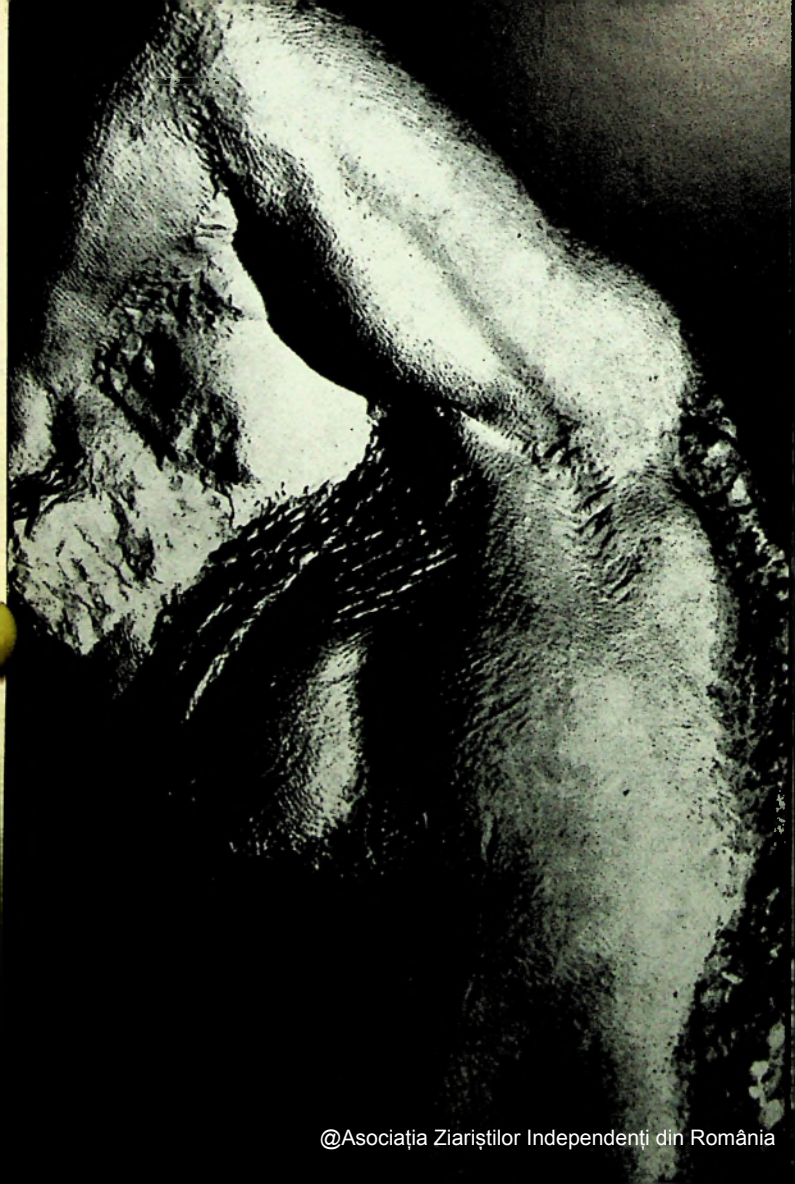
Un exercițiu iconologic extrem de stufos ca roade a permis descifrarea lunetelor din bolta Capelei Sixtine, unde numele strămoșilor lui Christos, urmăriți într-un itinerariu zigzagat, demonstrează o selecție, făcută, pare-se, într-un spirit care dă naștere la presupunerii cabalistice. Simbologia adoptată de Michelangelo pentru întreg plafonul Sixtinei înfățișează, pare-se, concepția lui în legătură cu biografia umanității ca fiindă, *ante legem*, pînă la epifanie, *sub lege*, odată cu Evanghelia, și *post legem* (sub Gratia), proiectată într-un viitor de fantastică apoteoză. De la Charles de Tolnay încoace, — cel mai important monograf al artistului din toate timpurile — presupunerile devin certitudini, și semnificațiile tainice ale bolții Sixtinei, bătute de unii dintre înaintași ca descinzînd din Platon (în 1879, Hettner susținuse primul acest lucru), sau din neoplatonicii italieni, încep să fie descifrate. Decorația imensă, desfășurată pe mai mult de o mie de metri pătrați, dacă luăm ca bază dreptunghiul de 13 pe 36 metri, cuprinde aproximativ trei sute de figuri și se înbină pe trei planuri suprapuse: jos, *lunetele*, încă pe culmile pereților portanți, apoi „tendele” și *pandantivele*, care împreună cu tronurile profeților și sibilelor constituie pe plafon zona intermediară; în centru scenele biblice, legate între ele prin seria mirificilor „ignudi”, făpturi de o frumusețe supraumană, deși simple personaje mobile. Între lunete, „putti” care susțin inscripții; în vîrf, „tendelor” și *pandantivelor*, nudurile bronzee, strict decorative, iar pe pilăstria pictați în trompe-l'oeil, drept altoreliefuri aderente la nervaturile iluzorii ale bolții, cariatide infantile, tot un fel de „putti” herculeeni. Mai trebuie adăugate și medalioanele, cu scene și episoade biblice rezumativ ilustrate, ținute de-o parte și de alta a axului bolții, de către „ignudi”, la picioarele lor. Cronologia execuției acestei imense mașinării monumentale decorative, între 1508 și 1512 a dat-o, cu mulți sorți de probabilitate, Ragghianti, în 1965, corectînd interpretarea documentelor epocii de către Symonds (1892), Holroy (1903), Tolnay (1943 și urm.), von Einem (1959). Știm deci cum și-a perfectat Michelangelo planul, în ce etape anume.

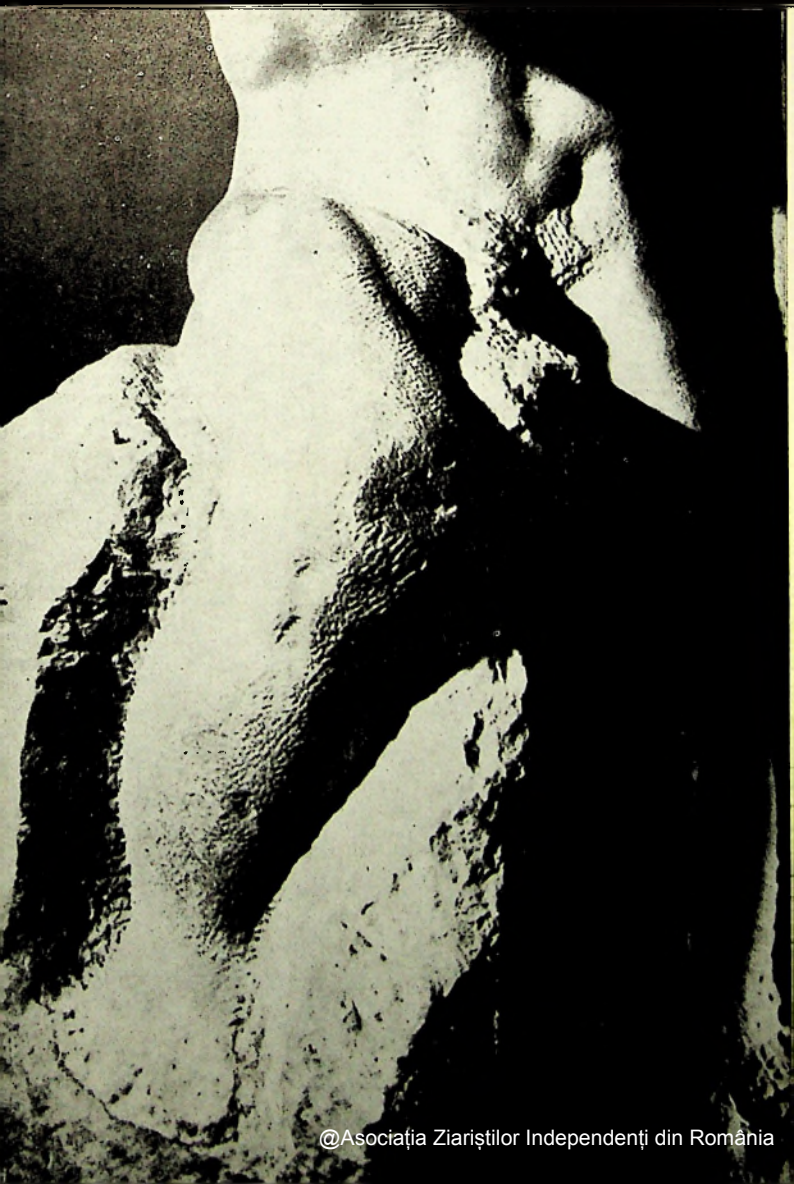
Încă rămînînd la ideea că pictorul n-a făcut altceva, cum susținea Vasari, decît să dea curs puterii de invenție a imaginației sale, pe temelii unei singure surse literare, Biblia, mulți comentatori și-au dat seama că *alegerea temelor biblice* indică o interpretare a biografiei colective a omenirii, o metaforă cuprinzînd ideea de destin uman. Studiînd ciclul întreg, Ragghianti a pus în valoare faptul că există un „sistem” arhitectonic al picturii, care se revelează în dinamica ce reunește elementele figurației într-un context, și că acesta obligă spectatorul la un anume „*parcurs*”, la un traseu necesar. Care — alții l-au completat — poate fi considerat o adevărată „călătorie inițiativă”, asemenea celei din poemul șamanic al lui Dante, „*Divina Comedie*” — odissea a sufletului individual purces în căutarea „patriei” sale celeste, originare (care nu este decît lumea supremă a celui „*Noûs*” platonice, a Ideii). Apropierea periplului propus de Michelangelo de cel urmat de imaginația lui Dante într-o călătorie de taină, călăuzită de Vergilius, cel care l-a purtat pe Enea prin Limburi, se vedește de altfel și prin felul cum unele personaje, despre care Biblia doar pomenește fără



Sclav murind
(Paris, Luvru,
detaliu, tor-
so, vedere la-
terală poste-
rioară—dreap-
tă)

Sclavul tinăr
(Florența,
Galleria
dell'Accade-
mia), detaliu,
cap și tors)









Sclav trezindu-se (Florența, Galleria dell'Accademia)
Detaliu

Sclav tânăr (Florența, Galleria dell'Accademia). Detaliu



Sclav — Atlas (Florența, Galleria dell' Accademia),
detaliu, vedere frontal-laterală

să spună prea multe, se caracterizează și se adună în aceleași lunete, cu atributele din poemul dantesc. Dante însuși apare pe spațiul lunetei cu inscripția „Zorobabel, Abiud, Eliadim“, ca personaj tutelar. Numeroase sînt interpretările permise de gruparea personajelor, de atitudinile lor, de recuzită ori de ființele, crezute doar personaje mobilante, care-i însoțesc. Lîngă Iacob și Iosef, din nou Dante, cu Cacciaguida Alighieri, bătrînul. Regele Josaphat, arghirofilul pedepsit, e redus de Michelangelo la o schemă grotescă a tipului saturnian malign, cu toate că Biblia nu-i pune în seamă păcatul avariciilor, atestat doar de o hagiografie apocrifă, de simbologie gnostică și medievală, ce-a comentat, prin adaosuri de personaje, „Misterele egiptienilor“ ale lui Iamblic, sirianul neoplatonic din Alexandria veacului III, sau „Theologia platonice“ a lui Proclus (veacul V). S-ar părea că Michelangelo a cunoscut și „More Nevuchim“ („Ghidul Rătăciților“), al filozofului ebru Moise Maimonide din Cordoba (veacul XII) și pe Iisac Israeli, medicul-filosof din pragul secolului X, care s-au preocupat de efectele „păcatelor“ ce privează sufletele de ascensiune către adevăr, legîndu-le „sub orbe“, cum socotea și Ficino, după el, pe urmele întregii eschatologii hermetice de altfel. Intellectualismul plinian dă cheia texturii interne a bolții Sixtinei, unde *sibilele* — ființe individualizate, care au viziunea stărilor primordiale, o putere immanentă sufletelor ce-au „păstrat“, înconștient, legătura cu sufletul universal, cu marea „Pneuma“ a lumii, deși au o putere intuitivă redusă, stau alături de *profeți*, eroi ai cunoașterii active, — teurgii al investigații conștiente a destinului umanității, inteligențe specializate în prevederea și alegerea drumului speței umane, practicanți ai „artei regale“ de care vorbește Platon, arta filozofilor-conducători ai noroadelor încredințate lor. Bolta Sixtinei ierarhizează treapta spirituală, gradul de intensitate a cunoașterii de care e animat fiecare. Lumina „energiei noetice“ își pune razele pe capul lui Moise de la mormîntul papei Iulius al II-lea, din biserica San Pietro in Vincoli, la Roma, și față de figurile adeseori năclăite în magma instincțelor, pe care ni le înfățișează pe plafonul Sixtinei „Sibila Cumică“ sau cea „Persică“, elevația spirituală a celui ce-a comunicat pe muntele Sinai cu dătătorul „Decalogului“ Vechiului Testament, apare cu atît mai izbitor contrastant, cu cît puține dintre înseși chipurile de *profeți* de pe plafonul Sixtinei ajung la o atît de deplină expresie a înălțimii și forței de spirit. Cum s-a tot spus, fiecare dintre figurile de *profeți* simbolizează doar o treaptă, una anume în progresul spiritului, pe o rază de acțiune diferită în mînunchiul de dotații ale geniului, a omului ajuns la o superconștiință de sine și de lume, prin voință puternică, și dirijată pur intelectual. Episoadele gradează și ele treptele aceluiasi progres al spiritului uman, în etapele eliberării lui de „somnul pămîntului“, a căruî odihnitoare nostalgie o simte, în poemul lui Alfred de Vigny, „puternicul“ și „însinguratul“ Moise, interlocutorul lui Jahveh. Să mai subliniem că primul poem al izbînzii spiritului întreprid și curajos, în lupta cu „filistinismul“, — duhul dezordinii și-al claustrării în cele materiale, cu Goliath, urlașul, Michelangelo l-a închipuit în piatră încă din primul an al veacului al XVI-lea, drept David, simbolul celui ce face cutezător pasul prim, decisiv, al opțiunii pentru cărările spiritului, încă înainte de a-și fi agonisit vreo înțelepciune? E oare o întîmplare? Cînd Marshall McLuhan citează în „Galaxia Gutenberg“ (Toronto, 1962), drept explicație a romanului celui mai tipic al Renașterii, „Don Quijote“, pasajul din „Literature and the Image of Man“ de Lowenthal, prin care acesta îl interpretează pe Cervantes ca pe un scriitor capabil să imagineze, lpostazînd-o în personaje, înlocuirea unui mod de viață vechi printr-unul nou, cel al Renașterii, McLuhan își justifică alegerea citatului prin valoarea metodologică a unui exemplar negativ. Eroul lui Cervantes „... deși luptă de fapt împotriva noului (primele manifestări ale societății burgheze) în numele vechiului (sistemul feudal), în realitate încearcă să consacre un principiu nou. Acest principiu constă, în fond, în autonomia gîndirii și simțirii individuale“. Și, adaug autorul

Lowenthal: „Dinamica societății a ajuns să pretindă o transformare continuă și activă a realității; lumea trebuie să fie continuu reconstruită. Don Quijote își recrează lumea, chiar dacă o face într-un mod fantastic și solipsistic. Onoarea pentru care pornește în luptă este *produsul minții sale*, și nu al unor valori stabilite și acceptate de societate ... În sensul acesta, el este tot atât de raționalist pe cât este de idealist”⁶.

Citatul ar putea sluji pentru Michelangelo la fel de bine. Om al Renașterii, profund lacerat de criza veacului, el caută, deasemeni, „să pună de acord lumea cu propriile sale proiecte și idealuri”, conform unei „direcționări interioare” spre feluri îndepărtate, așa cum se cuvine unui om al „culturii tiparului”.

Umanistul Buonarroti a propus lumii, la începuturile efective ale erei noastre, ale erei în care încă trăim, un model nou de funcționare și omului un nou tipar psiho-fiziologic și un nou chip. Și asta, în numele ideii, a celui „Noūs” care trebuia recuperat, în perspectiva împlinirii soartei omului ca speță.

Am făcut-o, cumva, noi? O vor face oare urmașii? La Louvre sînt doi din sclavii sculptați de Michelangelo pentru mormîntul papei Iulius al II-lea. Unul, revoltat, căutînd încă să se descătușeze din îmbrățișarea ucigătoare a pietrei, a materiei, sperînd încă în eliberarea posibilă a spiritului viu, celălalt pe cale de a renunța, de a accepta „somnul” condiției sale, „greul pămîntului” poveștilor românești. (Nimeni nu-l va fi cunoscut mai bine decît saturnianul Buonarroti!) ... Cu care din doi seamănă azi oamenii lumii moderne, urmașii lui Michelangelo? Nepotul său, Leonardo Buonarroti, n-a vrut să-l lase liniștit sub lespede de mortuară pe care și-o dorise la Santa Croce, și-a ținut, moștenitor snob, să-i facă obsecvii solemne, cinci luni după moartea survenită la 18 februarie 1564 în casa de pe Macel de Corvi la Roma. Obsecvii celebre din 14 iulie, de la San Lorenzo din Florența, cînd Academia a pus, prin Varchi, deasupra operei lirice și plastice a marelui spirit renașcentist, lespedei unei interpretări magistrale. Și totuși, Michelangelo nu s-a lăsat strivit: el învie azi, cinci veacuri de la naștere, din alte pietre decît cele funerare, și de sub eticheta mai grea ca lespede, care-l ciunțește, apărîndu-ne în lumina clară a unui spirit raționalist, închinător al *Noimei*. Ce mult îl va fi durut, pe cel ce-a spus „plăcut mi-e somnul”, *faptul că nu merităm să fim mai mult decît pietrele!* ... Dar pietrele lui au meritat.

1. „Aici trebuie luat Conceptul poetului nostru, drept ceea ce spuneam mai sus că este numit de către Greci *idea*, de către latini *exemplar*, iar de noi, *modello*; adică, drept forma sau imaginea căreia de către unii l se zice *Intenție*, avută înăuntrul imaginației a tot ceea ce înțelegem să vrem ori să facem ori să spunem: care, chiar dacă e de natură spirituală... e totuși cauza eficientă a tot ceea ce se spune ori se face.”

2. Aristoteles era denumit în felul acesta.

3. „Arta nu e nimic altceva, decît forma operei, existentă în sufletul artizanului (artistului), ceea ce este principiul formativ al formei artistice materializate.”

4. Francisco de Hollanda: „Dialoguri romane cu Michelangelo”, București, Meridiane, 1974, traducere și prefață de Victor Ieronim Stoichiță.

5. Vezi Ion Frunzetti, în „Analecta”, 1943: „Desenul lui Leonardo ca expresie a experienței sale spirituale”.

6. cf. Robert Klein, „Pensée et symbole à la Renaissance” în „La forme et l'intelligible”, Paris, 1970.

7. Ibid.

8. Marshall McLuhan, „Galaxia Guttenberg”, Editura Politică, București, 1975, pag. 345—347.

MARY McCARTHY

PĂSĂRILE AMERICII

roman

Volumul de debut al scriitoarei Mary McCarthy, *Margaret Sargent și lumea ei* (în original, *The Company She Keeps*) — tradus la noi cu câțiva ani în urmă — a dat, fără îndoială, cititorilor prilejul să identifice și să îndrăgească timbrul scrisului ei „inimitabil și totdeauna lesne de recunoscut”. Lesne de recunoscut, pentru că proza ei substanțială și alertă, lucidă și corosivă, este totdeauna precis și îmeșteșugit cizelat și exercită o vrajă cu totul singulară. Inimitabil, pentru că se distinge printr-o probitate implacabilă, printr-o sinceritate fără rezerve și printr-o inteligență feroce — trei însușiri rare, slujite de o acuitate de scalpel și de un discernămint vrednic de un analizor electronic. O singură carte însă, chiar dacă poate ilustra harul scriitoarei, învederând facultăți de observație de o excepțională finețe în privința faptelor psihologice și sociale, nu ne permite să ghicim nici anvergura operei, nici evoluția scriitoarei și nu poate constitui o bază pentru cunoașterea fațetelor unei personalități complexe.

De la primii ei pași în publicistică, Mary McCarthy și-a închinat arta și și-a concentrat toate energiile înlăturării clișeeilor și sofismelor, smulgerii măștilor și fațadelor, urmărind un scop unic: acela de a restitui semenilor capacitatea de a ajunge la adevăr sau măcar aceea de a percepe realitatea direct, autentic, nefalsificat.

Din anii treizeci ea s-a afirmat publicând recenzii și cronici teatrale în paginile unor periodice liberale și de stînga. Orientarea îndrăznească și logica riguroasă a celor din urmă poate fi dedusă din acest elogiu adus de criticul Edmund Wilson: „Ceea ce scrii, i-a spus el, nu-s cronici dramatice, ci mai degrabă rechizitorii împotriva pieșelor discutate.” Marea majoritate a judecăților ei au fost totuși confirmate de vreme și atît cronicile cit și recenziiile au fost strînse în volumele *Sights and Spectacles 1937—1958* (*Scene și spectacole*) și *Mary McCarthy's Theatre Chronicles 1937—1962* (*Croniclele dramatice ale lui Mary McCarthy*), editate, respectiv, în 1956 și 1963.

Scriitoarea n-a întîrziat însă să iasă din acest perimetru îngust și să se avînte cu temeritate, dar și cu simț de răspundere, pe alte fronturi. S-a impus, mai întîi în genul narativ cu cele cinci nuvele grupate în jurul unui personaj central din volumul *The Company She Keeps*, care a văzut lumina tiparului în 1942. Apoi și-a sporit faima dînd la iveală eseuri, adunate în 1949, într-o culegere al cărei titlu *Cast a Cold Eye* (*Privește cu ochi de piatră*) poate fi considerat emblematic pentru integritatea ei, și unde găsim reflectată aria largă a temelor de care se preocupă. De aci înainte, pendulează între aceste două specii. Publică pe de o parte patru romane — *The Oasis* (*Oaza*) în 1949, *The Groves of Academe* (*Grădina lui Academiei*) în 1952, *A Charmed Life* (*O viață vrăjită*) în 1955 și *The Group* (*Grupul*) în 1963 — și o scriere autobiografică — *Memories of a Catholic Girlhood* (*Amintirile unei fete crescute într-o ambianță catolică*) în 1957 — al căror numitor comun este viziunea satirică a anumitor realități americane. Pe de altă parte, i se tipăresc două volume de interpretare personală — iconoclastă pe alocuri — a monumentelor și a istoriei unor orașe italiene — *Venice Observed* (*Scrutînd Veneția*) în 1956 și *The Stones of Florence* (*Pietrele Florenței*) în 1959 — și două culegeri de eseuri — *On the Contrary* (*Ba dimpotrivă*) în 1961 și *The Humanist in the Bathtub* (*Umanistul în baie*) în 1964.

În 1967, intervenția americană în Vietnam o determină să asume rolul primejdios de reporter politic. Cutreleră Vietnamul de Sud, apoi vizitează Hanoulul, de unde trimite revistei *New York Review of Books* dări de seamă lucide care stigmatizează

IOAN COMȘA
interviu cu

MARY McCARTHY

în exclusivitate
pentru

Secolul 20

Întrebare : Ați dăruit cititorilor din aria anglofonă și din numeroase alte regiuni ale lumii șase romane, câteva culegeri de nuvele, de scrieri autobiografice și de eseuri critice și morale, precum și de însemnări de călătorie. Care dintre ele reprezintă realizările dumneavoastră cele mai de seamă ? În paginile căror scrieri ați atins, sau v-ați apropiat cel mai mult, de țelurile principale ce v-ați propus ? Mă gândesc la îndlăturarea clișeeilor și a decorurilor și la restituirea facultății de a descoperi adevărul, sau măcar de a percepe realitatea direct, autentic, nefalsificat. Unde râsună mai puternic și mai distinct timbrul inimitabil și totdeauna lesne de recunoscut al vocii dumneavoastră ?

Răspuns : Dintre romane, indubitabil prefer *Birds of America* (Păsările Americii). Cit privește nuvelele și eseurile cele mai apropiate de obiectivele pe care mi le-am propus, ar fi de pomenit mai mult decât un singur titlu. Aș cita în primul rând: *Memoires of a Catholic Girlhood*; *The Oasis*; *My Confession*; comentariul meu asupra cărții

amestecul S.U.A. în Indochina și exercită o notabilă înrîurire asupra opiniei publice, întărind curentul în favoarea retragerii trupelor americane. Reportajele ei apar succesiv și în două broșuri separate: — *Vietnam* în 1967 și *Hanoi* în 1968 — cărora, după ce urmărește la curtea marțială procesul masacrelor de la Milai, li se adaugă o a treia broșură intitulată *Medina*.

Întorcându-se la proza narativă, Mary McCarthy publică în 1971 romanul *Birds of America* (Păsări ale Americii) care relatează întâmplările și descoperirile adolescentului american Peter Levi, eroul cărții, pe tărîmul moravurilor, al instituțiilor și al artelor, în propria sa țară, în Franța și în Italia. Cu toate că rămîne dominantă, aci nota satirică este temperată pentru prima dată de o notă de umor indulgent și înțelegător și de o lărgire a perspectivei umane.

Pale Fire (Foc pîlpîit) de Vladimir Nabokov, inclusă în culegerea *The Writing on the Wall* precum și prefața intitulată *How It Went* (Cum s-au petrecut lucrurile) la cărțile mele despre Vietnam.

I.: În ce măsură vă interesează și vă influențează părerile criticilor și recenzenților ?

R.: Citesc recenziile și comentariile criticilor, dar mărturisesc fără înconjur că mă străduiesc să le dau uitării. Nu de mult, o studentă la Universitatea din Strasbourg care pregătește o teză de doctorat, mi-a arătat o bibliografie a părerilor criticii despre operele mele. Am aflat cu oarecare uimire că 60 la sută din totalul recenziilor sînt negative. E drept că se întîmplă de multe ori ca recenziile să citească în pripă și ca aprecierile favorabile să fie obtuze și banale, în vreme ce observațiile critice se dovedesc uneori ascuțite și utile. Citeva dintre cele mai profunde și mai pertinente observații mi-au fost făcute de traducătorii mei. Așa, de pildă, au fost observațiile scriitoarei care a semnat versiunea daneză a romanului meu *The Group*. Tălmăcitorii sînt totdeauna obligați să cîntărească fiecare cuvînt și fiecare amănunt din structura originalului.

I.: Operele dumneavoastră au desigur o adresă. Cine sînt destinatarii ? Pentru cine scrieți ?

R.: Pentru scriitor acesta-i un mister de nepătruns. Nu-mi dau seama foarte clar pentru cine scriu. Sînt ispitită să amintesc aici de Manzoni care obișnuia să afirme că scrie pentru „21 de cititori” (*! miei venti unì lettori*). Pot spune doar că scrierile mele nu se adresează nici unui dintre prietenii mei anume. Ipoteza cea mai verosimilă pare a fi că scriu pentru un grup imaginar de cincisprezece-douăzeci de oameni. Cu toate că s-ar putea să mă număr printre acești presupuși destinatari. Nu scriu pentru mine, de asta sînt convinsă. Cititorul ideal de romane, nuvele și eseuri trebuie, în linii mari, să posede același nivel de cultură cu autorul, așa încît să fie în măsură să sesizeze aluziile și să înțeleagă glumele. Firește că aceste observații nu se aplică celor trei cărți consacrate Indochinei, — Vietnam, Hanoi și Medina — care au fost scrise pentru un public mult mai larg.

I.: Dacă nu mă înșel, aceste cărți s-au constituit din materiale publicate treptat în presă. Ce rol are, după părerea dumneavoastră, presa în formarea opiniei publice ?

Afacerea Watergate o atrage din nou spre reportaj. Portretele protagoniștilor, schițate pentru săptămînalul londonez *Observer* și adunate în volum în 1974 sub titlul *The Mask of State : Watergate Portraits* (Masca rațiunii de stat: portrete din galeria Watergate) au sugerat unui confrate american presupunerea malițioasă că „înainte de a se așeza să le dactilografieze și-a afundat mașina de scris în esență de oțet”. În același an, Mary McCarthy încredințează tiparului o nouă culegere de articole și eseuri literare — *The Writing on the Wall* (Provestirea urgiei) care analizează, între altele, aspecte ale creației lui Shakespeare, Flaubert, Nabokov, Salinger, Sarraute etc. Calitatea și răsunetul eselistic și reportajelor sale, originalitatea prozelor ei narative — pe care unul dintre exegeții romanului contemporan american, Paul

R.: De fapt, toate textele cuprinse în cele trei volume amintite s-au tipărit mai întâi în periodice. Și au avut un răsunet deosebit. Am primit sute de scrisori din partea cititorilor. Când au fost publicate în volume separate au trecut însă, practic, nebagate în seamă; dacă s-au semnalat cinci sau șase recenzii pe tot întinsul Statelor Unite și din 50.000 de exemplare abia dacă s-au vândut vreo 25.000. William Jovanovich, de la editura Harcourt, Brace, Jovanovich, care nutrise mari speranțe, a fost iritat de acest insucces. A hotărât să reediteze cele trei cărți într-un singur volum legat. Am înregistrat un nou eșec. Interesul publicului pentru problema vietnameză dispăruse cu totul. Și trebuie să spun că, pentru a face lucrarea accesibilă studenților, prețul de vânzare a mai fost scăzut, cu toate că din capul locului convenisem asupra unui beneficiu modic. O întâmplare cât se poate de ciudată. Mai cu seamă prin contrast, dacă ținem seama că în aceeași perioadă, beletristica mea — în special lucrările mele de critică literară, care sînt mai sofisticate — a fost abundent comentată în presa americană. Și trebuie să adaug că lucrările despre Vietnam au fost editate în Marea Britanie și au fost traduse în germană, în franceză, în italiană, în daneză și în olandeză. În Olanda, unde am fost în urmă cu câteva luni, pentru a mă documenta, am făcut întâmplător cunoștință cu un influent lider social-democrat care mi-a mărturisit că scrierile mele l-au determinat să-și modifice radical atitudinea față de Vietnam și că, în ultimă analiză, această voltă a influențat poziția partidului și a exercitat, spunea el, o înfrîurire asupra atitudinii unora dintre celelalte partide ale social-democrației europene.

Articolele mele despre Watergate au avut de asemenea puternice reverberații. Televiziunea părea incapabilă să facă față problemei. Cel puțin în prima fază, singur cuvîntul tipărit era în stare să consemneze dezvăluirile învălmășite și confuze ce se produceau pe multiple planuri. Situația nu s-a modificat decît în momentul în care audierile martorilor chemați în fața Congresului au început a fi transmise în direct, la fel ca întîlnirile sportive. Nu-mi pot da seama dacă urmările afacerii Watergate vor fi de durată. Nu încap nicî o îndoială că ea a declanșat un șir de reacții în lanț. De pildă, ancheta cu privire la activitatea C.I.A. care se afla în toi, iar examinarea dosarelor F.B.I. cu privire la condamnarea soților Rosenberg și cu privire la procesul lui Alger Hiss care abia a pornit.

I.: Domeniul relațiilor economice, sociale și politice a început să vă preocupe numai în preajma absolvirii universității. Ce a trezit interesul dumneavoastră pentru el? Societăți

Schlueter, le-a caracterizat pertinent numindu-le sintetic „disecțiile lui Mary McCarthy” — au ridicat constant curba prețurii de care se bucură scriitoarea, apropiind-o pe bună dreptate, spre cotele supreme. Nu în formulări publicitare, ci în conștiința intelectualității americane și a exponenților ei cei mai de vază. Norman Mailer, de pildă, a distanțat-o de celelalte scriitoare contemporane — de la Katherine Ann Porter și Carson McCullers, la Eudora Welty și Flannery O'Connor — proclamînd-o „prima doamnă a literelor americane”. Iar Saul Bellow, mărturisind că în ochii săi opera lui Mary McCarthy are o valoare exemplară, îmbrățișa părerea Barbarei MacKenzie care o situează — fără a face deosebire de sex — „printre cei mai mari, cei mai talentați și cei mai neconfortabili scriitori ai Americii din zilele noastre”.

IOAN COMȘA

că precăderea acordată în trecut însușirii altor cunoștințe și neglijarea științelor social-politice constituia un neajuns ?

R.: Acest neajuns în transmiterea experienței politice nu mai există în zilele noastre, cel puțin în S.U.A. și în Franța. Tineretul citește multe lucrări de știință politică, e drept însă că nu prea frecventează autori mai vechi decât Marx. Rar se întâmplă ca tinerii francezi sau americani să-i studieze pe Aristotel sau pe Machiavelli. Ei manifestă o înclinare spre o «hiperinformare», în sens îngust și «suficient». Personal, ca studentă, politica nu m-a atras. După absolvire sau în pragul ei am fost cucerită de Dos Passos, al cărui roman *Paralela 42* îl admir și astăzi. Devoram toate scrierile lui pe care izbuteam să mi le procur. Opusculul lui Dos Passos despre procesul Sacco-Vanzetti, care accidental mi-a căzut în mână, a trezit interesul meu pentru politică. Această întâmplare a schimbat cursul vieții mele. Faptele se petreceau prin 1932—1933, în vremea acaparării puterii de către Hitler. Singurele subiecte ce mă interesau înainte de aceasta erau literatura elizabetană, și latina și franceza medievală. După aceea am început să citesc temeinic reviste ca *The Nation* și *The New Republic*. Am încercat să obțin ca aceste reviste să-mi încredințeze cărți spre recenzare, și așa mi-am făcut debutul. Cariera mea scriitoricească era începută.

I.: *Cronicile dramatice semnate de dumneavoastră în Partisan Review care v-au adus notorietatea, precum și cele ulterioare, scrise în anii ascensiunii cinematografului și televiziunii, afirmă credința în destinele teatrului și tăgăduiesc părerea că el n-ar mai reprezenta decât «un factor cu totul neglijabil». Ce înrîurire credeți că exercită astăzi teatrul în S.U.A. și în lume?*

R.: Fiind prin natura lui nemijlocit legat de comunicarea cu spectatorul, teatrul ne oferă o curbă mai sensibilă a timpurilor și un registru mai fidel al trecătoarelor stări de spirit ce le caracterizează, decât filmele care se adresează unui public alcătuit din ființe izolate, având psihologia medie a masei. Deosebirea între teatru și cinematograf este învedereată de instituția pauzei și de aprinderea luminilor în sală; pauza și discuțiile ce au loc în cursul ei, forfota prin sală și prin foaier, precum și urmărirea reacțiilor celorlalți spectatori fac parte integrantă din piesă. În vreme ce foarte puțini sînt aceia care țin minte împrejurările vizionării unui film, mai toți oamenii își amintesc detalii în legătură cu fiecare reprezentare teatrală.

În zilele noastre, în dramaturgie, tema dragostei abia mai apare ici-colo; ea s-a refugiat în obscuritatea sălilor de cinema. În schimb, politica și conflictele militare — într-un cuvînt «evenimentele curente» — ocupă un loc mai mare decât m-aș fi așteptat. Și asta înseamnă că teatrul rămîne, alături de ziar și de pamflet, o arenă de discuție rațională, așa cum a fost pentru Beaumarchais și pentru Shaw.

I.: *Pe care dintre dramaturgii americani contemporani li prețuiți mai cu deosebire ?*

R.: Despre dramaturgia americană trebuie să spun că este nu slabă, ci foarte slabă. E un adevăr care a constituit și mai constituie încă un secret național bine păzit. Cititorii și criticii străini s-ar putea să fie ulmiți să afle că în rîndurile intelectualității americane au existat rezerve — pentru a întrebuița un termen eufemistic — relativ la scriitori ca Clifford Odets și Tennessee Williams. Și trebuie să adaog că, pe cît știu,

părerea intelectualilor americani este neschimbată: ei consideră că literatura dramatică americană este dulceagă și searbădă și sînt bucuroși cînd se găsește cineva să spună deschis acest adevăr. În momentul de față aproape că nu mai există o dramaturgie americană în accepțiunea din anii treizeci și patruzeci — mai avem doar un stil american al spectacolului pe care-l ilustrează companii teatrale cum sînt «La Mamma» și «The Living Theatre», nu mai putem vorbi de dramaturgi americani. Cel din urmă dramaturg american sau, în orice caz, ultimul care s-a bucurat de o recunoaștere generală din partea publicului a fost Edward Albee, o personalitate care aparține de fapt anilor cincizeci.

I.: Nu cutez să presupun că în clipa cînd ați aterizat la București-Otopeni aveai despre România cunoștințe mai bogate decît cele de care dispuneai în ziua în care ați început să scrieți incomparabila monografie asupra Veneției intitulată Venice Observed. Sînt însă convins că ați putea scrie o carte la fel de fascinantă despre comorile de artă ale României și îndrăznesc să cred că opera lui Brîncuși nu vă este necunoscută. Sper să nu greșesc ?

R.: Pe Brîncuși l-am cunoscut la Paris după cel de-al doilea război mondial. Cred că era în 1946. L-am vizitat împreună cu prietena mea Peggy Guggenheim în atelierul său din Impasse Ronsin. O personalitate covârșitoare. Investmîntat într-o cămașă albă, cu sandale în picioare, și cu barba-i lungă, care aducea foarte mult cu aceea a lui Tolstoi, ne-a călăuzit prin atelier și prin grădina casei ce erau pline de sculpturi pe care, în trecere, le mîngîia dulos ca și cum ar fi fost tot atîtea ființe vii. Era imposibil să nu cazi pradă senzației că te afli într-un nou Eden în care viețuiau laolaltă pești și broaște țestoase zburătoare, cocoși, pinguini și păsări miraculoase, precum și alte făpturi stranie.

Ne-a explicat atunci, pe cît îmi aduc aminte, că pentru a-și face o primă idee despre o mare urbe folosește o metodă proprie care constă în a o străbate urmînd, din centru spre periferie, o secantă verticală pe planul orașului, în a reveni apoi în inima lui pentru a o apuca la stînga de-a lungul unei secante orizontale pe același plan.

Nu sînt încă în măsură, după aceste cîteva zile petrecute în România, să apreciez exact bogăția și varietatea de talente a culturii Dvoastră. Îmi sînt, însă, cunoscute, din cîmpul literelor și artelor moderne, contribuțiile unor artiști născuți în România, pictorul Victor Brauner, pe care-l admir, bunăoară, sau Eugène Ionesco și Saul Steinberg, între care există, cred, afinități intime, aceeași înțelegere profundă a bizareriei, a excentricității precum și a «umorilor», în vechiul sens al cuvîntului, același sentiment acut că sînt prizonierii societății moderne, cu organizarea ei. În ce-l privește pe Steinberg, care-mi este de multe decenii familiar, din paginile presei americane, cred că dovedește o admirabilă cerebralitate în desenele sale, — de pildă, cele adunate în albumul intitulat *Passport* (Pașaport). Atît în SUA cît și în Franța, Steinberg e considerat cel dintîi în domeniul său, mult mai presus decît Thurber, fiind, de fapt, un artist autentic.

București, decembrie 1975

PĂSĂRILE AMERICII

Cel mai mult îi plăcea să stea singur cu ea să-i observe cusururile. Peter adora America și defectele mamei sale erau exact aceleași ca și ale țării sale; puteau fi rezumate într-un singur cuvânt: extravagantă. Formula aparținea lui Babbo¹, cum îi spune el tatălui său care de multe ori se lansa în lungi speculații pe această temă, de față cu alți colegi universitari. Puritanismul spunea Babbo era o extravagantă ca și prohibiția, iar americanii erau niște spirite logice lipsite de orice simț al măsurii. Tatăl lui Peter iubea și el America, sentiment care, observase Peter, îi nedumerea pe americani. Întotdeauna îl încântase povestea primei întâlniri a părinților săi, cu prilejul unei recepții ce avusese loc spre sfârșitul războiului la New York, unde maică-sa studia muzicologia la Mannes School, cu Landowska. După recepție coboriseră împreună pe Park Avenue și ea îl întrebase: „Ce anume vă place atât de mult în America?” (fiindcă majoritatea refugiaților pe care îi cunoștea erau muzicieni care tinneau după cafenelele Europei). Tatăl lui Peter se gândise o clipă, apoi răspunsese: păsările Americii. Ea pretindea că aceste două simple cuvinte o făcuseră să se îndrăgostească de omul acela morocănos și sumbru. „Era atât de ciudat să auzi pe cineva dînd un asemenea răspuns în loc să spună „Îmi plac zgîrie norii” sau „Îmi plac fetele voastre cu picioare lungi” sau „Instituțiile voastre democratice”. „Dar în definitiv ce înțelegea el prin asta?” încercase Peter să afle. Dar mama nu-l putuse lămuri. „Poate că pur și simplu a vrut să spună că păsările americane sînt altfel decît acelea pe care le cunoaște el”.

Acum cînd devenise un bărbat în toată firea, Peter își inchipuia că înțelege preferințele tatălui său. Cu părul el șaten, cu ochii gri și cu tenul roz, mama lui semăna într-adevăr cu o pasăre americană — de pildă acea specie de prigorie roșcată, sfioasă și strălucitoare totodată. Tatăl său voise desigur să-i facă un compliment indirect. Pesemne că asemeni multor Europeni era sătul de tipuri arhi-cunoscute, fiind dornic să întîlnească alte eșantioane umane, care să aibă cel puțin meritul de a fi altfel, cum erau pentru el păsările din Lumea Nouă. „Mi plăcea il suo candore”², lăsase el să-l scape într-o vară cînd Peter încercase să-l tragă de limbă. Băiatul interpretase acest răspuns în sensul că tînăra Rosamund asemeni Părintelui Patriel³, era Incapabilă să spună o minciună, dar acum de cînd vorbea mai bine italianește (italiana făcuse parte la liceu din materiile obligatorii), știa că cuvîntul *candore* era termenul care desemna, de fapt, noțiunea de naivitate.

Tatăl său obișnuia să spună că, dintre toate fetele pe care le întîlnise, mama lui Peter era prima „americană adevărată”, înțelegînd prin aceasta că ea era o descendentă a vechilor coloniști puritani. Pentru un specialist în istorie, cum era Babbo, acest lucru trebuia să fi fost deosebit de interesant, își zicea Peter, cu atît mai mult

* fragmente.

¹ Babbo, tată, în italiană.

² „Îmi plăcea naivitatea ei” (în limba italiană).

³ George Washington.

cu cît strămoșii ei luaseră parte, în îndepărtatul Ohio, la marșul spre Vest. O debutanță din Boston l-ar fi plictisit fără îndoială pe Babbo, dar mama lui Peter se trăgea din pionierii aceia care părăsiseră Noua Anglie și se stabiliseră la Marietta după Revoluție. Tatăl său nu vorbea niciodată de faptul că fusese frumoasă, așa cum nu-și amintea să fi pomenit ceva despre păsări, în seara primei lor întâlniri. Potrivit versiunii sale el îi declarase că-i place numele ei: Rosamund Brown. Și lui Peter îi plăcea numele acesta; îi amintea un poem de Thomas Hardy pe care ea îl pusese mai demult pe muzică și al cărui refren era „dragă Lizbie Browne”. Cînd era mic nu făcea nici un fel de apropiere între numele acesta de Brown și propria sa persoană; se simțea mult mai asemenea tatălui său decît mamei sale.

... În singurătatea lor de la Rocky Port, ea îi povestea întîmplări din copilăria ei unde era vorba de lemne fosforescente, de licurici și de coșcoagea oameni de zăpadă. Peter află tot felul de lucruri despre străbunul lui și vechile lor pămînturi din Nord-Vest și despre stabilirea acestora la Marietta, cînd cu prima înghebare a Statului. Se bucură foarte descoperind că Compania din Ohio abolise sclavia pe acele meleaguri încă din secolul XVIII. Maică-sa îi făgădui să-l ducă într-o zi la Marietta unde nu mai fusese de cînd era de-o șchioapă; Marietta fusese un fel de capitală a Luminilor plină de educatori. Acolo, străzile purtau nume antice, de pildă Via Sacra, — ceea ce-i plăcuse atît de mult lui Babbo încît într-un elan de entuziasm propusese ca Peter să fie botezat de bunicul său după ritul creștin. Dar mama se împotrivise, explicînd că, în 1945, așa ceva nu mai avea rost. Peter fu mirat să afle că vechile cartiere din Marietta erau construite într-un stil neoclasic, ce le făcea să semene foarte mult cu Rocky Port. Își închipuia statul Ohio ca un fel de California Interioară.

Ca foarte mulți muzicieni, maică-sa era înzestrată cu o memorie deosebită și nu istorisea niciodată de două ori aceeași întîmplare, decît în mod volt, ca pe un *bis*, tot așa cum atunci cînd gătea nu făcea niciodată de două ori la fel aceeași mîncare. Peter ținea o socoteală foarte strictă. Pînă atunci ea nu dăduse niciodată greș, deși îi lipseau o bună parte din ustensilele necesare, ceea ce de multe ori o făcea să se înfurie, mai ales atunci cînd trebuia să întindă aluatul cu ajutorul unei sticle. „Meseriașul prost dă vina pe unelte, mămică”, o necăjea el sprîjnit de ușa bucătăriei. Adesea stînd de vorbă, se întrebau de ce oare se simțeau atît de la el acasă în New England. În nici un caz nu datorită peristilurilor, frontoanelor sau coloanelor dorice, — în ceea ce o privea pe mama sa — și nici faptului că Peter se născuse la South Hadely, în Massachusetts, unde tatăl său era pe atunci profesor la Mount Holyoke. Atunci? Putea oare fi vorba de o memorie originară? Și, în cazul acesta, de ce oare această memorie se arăta a fi selectivă? De ce „amintirea” New England-ului mai curînd decît a Florenței sau Palestinei, pentru care Peter nu simțea nici un fel de nostalgie. Poate că exista o memorie americană colectivă, care cuprindea în ea lăcașuri albe și terenuri de joc, și care se dobîndea prin naștere sau prin naturalizare. New England era Țara făgăduinței chiar pentru cel care o părăsise sau care nu o văzuseră niciodată altfel decît la cinematograf. Maică-sa pretindea că asta se datora faptului că New England semăna cu acea Americă ideală ce se studia la cursurile de instrucție civică; oferea o imagine republicană, cu un *r* mic.

Totuși, mergînd în fiecare zi la școală, Peter își dădea seama că nu lăsase definitiv în urma lui Berkeley și Laboratoarele de Radiații. Nu era nevoie de cîte știe de filosofie ca să-și dea seama de asta. Îl era de ajuns să se uite la colegii lui de clasă, dintre care mulți părăseau școala la 16 ani, de îndată ce isprăveau cu învățămîntul obligatoriu, ca să meargă să lucreze în fabrica de mase plastice sau la Baza de submarine din apropiere. Dar Maică-sa, în schimb, avea mai multe iluzii de

spulberat. Cum ea nu vorbea aproape cu nimeni, cu excepția bătrânei proprietare a băcăniei unde își făcea târguiețile, își putea închipui că încă trăiește în trecut. Dar tot un băcan fu acela care o aduse la realitate: în prăvălia locală nu se vindeau oale pentru fiert fasolea.

„Nemaipomenit, Peter! Individul pretinde că nici nu se mai fabrică. Crezi că poate fi adevărat?” Cu ochii măriți de nedumerire, ea îl tot asalta cu asemenea întrebări cărora Peter, dat fiind vârsta sa, nu știa ce să răspundă; de fapt era un fel de a flata pe bărbatul din el. Singura oală de fasole pe care o văzuse Peter în viața lui era aceea din poza lipită pe o cutie de conserve. Totuși el înțelegea că pentru măică-sa era o cît se poate de tristă revelație, asemenea descoperirii că vulturul american ar fi o specie extinsă. Tulburarea ei spori și mai mult atunci cînd se întoarse din expediția pe care o întreprindea săptămînal prin orașele vecine cu scopul de a se aproviziona, cu știrea că nici acolo prăvăliile nu „țineau oale de fasole”. „Nici nu vă mai osteniți să căutați, îi spusese un vînzător, n-o să găsiți nicăieri”. Iar altul o sfătuisese să se ducă să caute la anticarul din josul străzii. „Îți dai seama, Peter? Cum îți explici tu asta? Cînd am plecat de la tatăl tău, cîți ani sînt de atunci?” „Opt ani”... „Da, opt ani. Nu-i chiar atît de mult, nu-i așa? Ei bine, acum opt ani în toate prăvăliile din New England se găseau oale de fasole. Se vindeau cum se vînd semințele sau pungile cu cepe, sau de roșii, primăvara. Nu crezi că ar trebui poate să iau trenul și să mă duc la Providence? Aș putea să profit de această ocazie ca să trec și pe la Biblioteca Muzicală Brown”.

„Nu ai putea în loc de oală să folosești o cratiță, mamă?” îi sugerase Peter, dorind s-o ajute; dar măică-sa îl privise îngrozită de parcă n-ar fi fost băiatul ei. „Cum poți să întrebi așa ceva?” Dar el nu o învinuia că face caz de lucruri atît de minore în raport cu indiferența generală; dimpotrivă, îi era dragă pentru asta. Pe de altă parte însă, nu-i putea împărtăși suferința și doliul, altfel decît din vîrful buzelor, atunci cînd ea îi anunța moartea vreunei persoane pe care el nu o înțilnise niciodată. În cele din urmă, doamna Curtis le dăruî oală ei de fasole, de care nu se mai servea decît ca să țină în ea un braț de flori uscate. „Te rog ia-o! N-am mai fiert în ea fasole de mai bine de douăzeci de ani. Mă bucur că ai să gătești în ea pentru Peter”.

...Peter fusese prevenit de mama lui că peste patru ani aveau să găsească Rocky Port foarte schimbat. De altfel el și ea se schimbaseră. Cu trei ani în urmă, în toamnă, eaze remăritase. De data aceasta luase un critic de artă, un catolic din Massachusetts, un tip bine. Era divorțat și avea trei copii care locuiau cea mai mare parte a timpului la mama lor. Peter îl cunoscuse la Roma cînd se dusese acolo să petreacă sărbătorile de Paști, și ghicise din capul locului că „Bob” avea să-i fie viitorul tată vitreg. Bob primise o bursă pentru a face o lucrare despre manierism, drept care îl dusese pe Rosemund și pe băiatul ei să viziteze o mulțime de biserici. Spre mirarea lui Peter, acestea îi plăcuseră, cu toate că îi dispăcea cuvîntul „manierism”. Dar bisericile care-i plăceau cel mai mult erau opera unui trăznit pe nume Borromini și erau în cel mai pur stil baroc.

Se resemnase cu ideea că mama lui avea să se recăsătorească, încă de pe vremea cînd era în școală. Nu ca în fabula cu cîinele lui Esop, ci mai curînd ca în aceea cu vulpea și strugurii. Acum își împărțea vacanțele între părinți; tatăl său sfîrșise prin a-și cumpăra o casă la Cape Pod, pe malul Atlanticului, în timp ce măică-sa și cu soțul ei își petreceau aproape toate verile în Europa. Vara trecută de pildă închiriaseră o locuință lângă Perugia, și Peter urmasese cîțva timp la Universitatea de acolo cursurile pentru Stranieri¹.

¹ Străini, în lb. italiană.

Era îngrozitor de cald, cursurile aveau un nivel destul de scăzut și ar fi preferat de o mie de ori să fie împreună cu taică-său la Cape Pod. Natura nu prea era în drepturile ei în Italia; țăranii împușcaseră o bună parte din păsări, și Peter ducea dorul torențelor, iazurilor și pădurilor Americii. Ceea ce îl încântase însă în Umbria, erau vacile de un alb lăptos, care cu ochii lor mari și negri îi aminteau de lo, după metamorfoza ei în juncană.

„De ce nu ne întorcem iar la Rocky Port? Întreba el în fiecare an când începeau să se facă proiecte de vacanță. Noii săi frați și surori vitregi îl imitau: „De ce nu mergem la Rocky Port?” Și iată că după atita vreme dorința lui fusese împlinită. Și știa și de ce: Voiau să-l despăgubească anticipat dăruindu-i o bună amintire despre America pe care să o ia cu el în Europa, unde pentru prima oară în viață avea să fie de unul singur. Mama sa își sacrificase vacanța în Italia ca să stea cu el; tatăl său vitreg plecase pentru șase săptămâni să lucreze la Siena. Și iată că se afla din nou cu mămica lui și cu instrumentele ei de muzică și asta îl făcea fericit.

De data aceasta pe lângă motoreta lui mai aveau și o mașină. Vechea lor locuință fusese vândută unor burghezi și vopsită în altă culoare. Casa „istorică” pe care o închiriaseră acum se afla pe una din străzile cele mai simandicoase din oraș, umbrită cu ulmi și arțari. Avea cinci coșuri rămase de pe vremuri, un gard verde de care trebuia să se ocupe Peter și două săli de baie. Pe scurt, ca majoritatea americanilor, cu excepția celor săraci, în intervalul acesta de timp deveniseră mai bogați. Spre mirarea lui Peter, mama lui reușise să se impună: Cântase în țările din est, în India și Japonia, în America de Sud, în lumea întreagă, cu excepția Africii. Înregistrările ei pe disc puteau fi găsite chiar și în fonoteca liceului, cu poza ei în rochie lungă, pe învelitoare, iar colegul său de cameră, mare meloman, îl rugase pe Peter să-i ceară pentru el un autograf. Tatăl său vitreg care era profesor la Universitatea din New York se specializase în „manierism” și de câțiva ani devenise unul din criticii de artă cei mai bine cotați. Acum ținea conferințe, era chemat pentru expertize, publica articole în revistele de specialitate și primea subvenții și burse pentru călătorii de studiu și cercetări. Lui Peter toate acestea i se păreau firești; nu vedea întrucât o societate care ar fi lăsat artele și pe artiști să moară de foame, ar fi fost de preferat. Maică-sa căuta să trăiască exact ca și în trecut — atita doar că încerca să trăiască ceva mai bine. În afară de perioadele în care se afla în Europa, ea se ocupa singură de casă și gospodărie și nu călătorea cu clasa I decât atunci când statul îi plătea biletul. Își cîrpea și își cosea singură, și dădea lecții gratuite tinerilor muzicieni. Dacă i se întâmpla să întâlnească vreo formație ale cărei merite să i se pară demne de interes, ea nu șovăia să o acompanieze la pian; din când în când dădea câte un concert în beneficiul refugiaților spanioli sau pentru vreo altă cauză justă. Era o mână cerească pentru tinerii compozitori care îi dedicau bucăți, pe care ea apoi se simțea datoră să le interpreteze. Toată lumea și mai ales sora ei îi spunea că exagerează în această direcție — dar el îi plăcea și se spună asta. Lui Peter însă, care se abținea să le-o spună, atit ea cit și Bob i se păreau obosiți. De aceea o credea când ea îi declara că așteaptă plecarea la Rocky Port ca pe o vacanță — o pauză în viața ei agitată. În vara aceea, cu ajutorul lui, își propusese să trăiască oarecum în afara societății.

Peter își închipuise că lucrul acesta nu prezenta nici o dificultate. Dar chiar din prima zi începură să fie invitați la tot felul de cocktailuri și întâlniri, la care, bineînțeles, se duseră. Mama lui pretindea că, dacă accepți prima invitație și nu-ți faci decit o foarte scurtă apariție, oamenii te lasă apoi în pace; înseamnă că și-al făcut datoria. Pe lângă aceasta ea era foarte curioasă să cunoască colonia de artiști despre care îi vorbise doamna Curtis și care, chipurile, își petreceau vara acolo. Numai că — și aceasta era una din schimbările pe care ar fi trebuit să le prevadă — atit directorii de muzeu, colaboratorii la *New Yorker*, cîntăreții de la *Metropolitan*, cit și fotografil de modă,

gravorii în lemn, semnatarii rubricilor gastronomice, sau redactorii de la *Reader's Digest*, dispăruseră din regiune, deși numele lor continuau să fie și acum citate întocmai ca cele înscrise în timpul celui de al doilea Război Mondial pe tabloul de onoare al orașelului, așezat peste drum de biserica Portugheză. Unii dintre ei se pare că muriseră între timp, alții divorțaseră sau, pur și simplu, plecaseră. Aceia care încă mai posedau case — în special biserici din epoca victoriană amenajate în studiouri sau locuințe — le închiriau pe sume destul de piperate și trăiau la Roma sau în vreo insulă grecească.

În schimb formația fantomă care întâmpinase pe Peter și pe maică-sa cu patru ani în urmă, se afla la datorie, mai mult sau mai puțin neschimbată, întâmpinând-o pe Rosamund cu un voios „Bine-ai-venit, străino!” Se îmbogățise, bineînțeles, cu noi recruți. Marea schimbare la Rocky Port consta în multiplicarea sedentarilor — cunoscuți sub porecla de „Permanenții”. „Sînteți Permanent sau Sezonist”? îl întreba cînd unii cînd alții pe Peter, plini de gravitate, de parcă ar fi urmat să-l angajeze în vreun post oficial al orașului. Și el descoperi că dacă spuneai „Sezonist” trebuia neapărat să-ți însoțești răspunsul cu un ușor oftat de regret. Localnicii nu-i acceptau de bună voie pe Sezonisti decît cînd aceștia se prezentau ca niște „Permanenți” posibili. „Hai, tinere, convinge-o pe drăguța ta mămică să cumpere o casă aici. Rocky Port are nevoie de tine”. „Asta amintește de „Unchiul Sam are nevoie de tine”¹, mormăia Peter ridînd o sprînceană. „Poate că nu le place aici la noi, “ înșinuă dulceag o cucoană. „Dar ce am putea să le oferim în plus”? „Ba ne place foarte mult” se grăbi să răspundă Peter. „Dar mama mea este obligată să stea mai mult la New York din cauza muzicii și a tatălui meu vitreg care este profesor acolo”. „Cu cît ieși mai devreme la pensie cu atît e mai bine, se amestecă cineva, abia atunci începi să trăiești. Uitați-vă la mine”. Peter se uită la el și văzu că, deși buhăit de băutură, omul nu părea să aibă mai mult de 40 de ani; purta o pereche de pantaloni scurți cu florițele. „Înainte era director într-o mină de cărbuni, îi șopti cu voce groasă vînzătoarea de la librărie. A venit aici pe iahtul său, s-a îndrăgostit de locurile astea și n-a mai plecat. Aici oamenii au tot timpul să se consacre lucrurilor care-i interesează cu adevărat. *Cultiver leur jardin*”², cum s-ar spune. Ei nu acceptă să participe la cursa bunei stări, sau cum o numesc unii, la „Cursa șobolanilor”.

Peter nu mai auzise această expresie înainte, decît poate în gura vreunor puști zeflemisitori, dar crema din Rocky Port o folosea pare-se în mod curent. Cînd îi auzea vorbind, aveau impresia că erau toți niște supraviețuitori, niște evadați din faimoasa „cursă a șobolanilor”. „Bietul Jack trebuie să se întoarcă printre șobolani” ofta o jună blondă — fostă manechin — vorbind despre soțul ei avocat al unei fabrici de biscuiți. Din fericire existau acum curse aeriene regulate cu New York-ul și se construise și o nouă autostradă care scurta drumul cu mașina cu vreo cincisprezece minute.

Peter era speriat să întâlnească asemenea americani pe solul natal. Era o specie pe care o cunoscuse în Europa și în a cărei existență refuza din instinct să creadă; femei care nu se jenau să spună că vor „pipi” sau să întrebe unde e „locul cu pricina”; directori burtoși care erau partizani ai lui Goldwater sau care dimpotrivă îl considerau „prea extremist”; perechi care aveau bărci cu motor și făceau sky nautic și care se contrăziceau pe chestia Vietnamului; perechi care te anunțau din capul locului: „noi nu stăm de vorbă decît de la trei Martini în sus”; sau care țeșteau băutura în pahare pe care scria „Alcoolul este otrăvă”. În Europa maică-sa pretindea că aceste exemplare ale faunei americane erau rezervate exclusiv exportului și că în Statele Unite n-al să

¹ Afîș de recrutare.

² „Cultivă-ți grădina” (în lb. franceză), îndemn al lui Voltaire, devenit locuțiune proverbială (N. trad.)

întâlnești niciodată așa ceva. Dar iată că totuși ei puteau fi găsiți în vilegiatură la Rocky Port. „Șoșul meu și cu mine ne patrecem iarna la Positano” spunea una din aceste persoane. Peter înțelese că era primul său contact *in situ* cu burghezia americană.

„Nu vorbi cu ăștia, sînt niște Birchers”, îi șopti un glas la ureche, în timpul unui cocktail, la care fusese invitat; era Doamna Curtis care îl trăgea ușor de braț ca să-l îndepărteze de perechea cam în vîrstă căreia fusese prezentat. „Cum ați spus?” — „Sînt din ăia, de-ai lui John Birch”¹ — „Ah, n-am știut” Se uită curios la bătrîneii aceia cu înfățișare inofensivă care îi propuseseră să-i facă cunoștință cu nepoțica lor. Locuiau în casa de pe marginea apai unde înfloreau un pomîșor extraordinar despre care voise să le vorbească. „Nu știam că sînt și aici membrii ai organizației John Birch” îi răspunse el tot în șoaptă Doamnei Curtis — Și-i închipuia activînd mai mult în West, purtînd pălării largi, ca gangsterii din filme. „Te cred că sînt!” răspunse ea posomorîtă clătî-nîndu-și capul mic și rotund, cu părul alb, tuns scurt. „Unde se întîlnesc?” „Nimeni nu știe. Sînt o organizație clandestină”. Peter simțea că fierbe. Refuza să creadă în existența unei rețele clandestine de reacționari; era un fel de „maccharthism” pe dos. „Dar dacă ei activează clandestin, cum de se știe cine anume sînt membrii? Aveți dovezi, Doamnă Curtis? Eu am stat de vorbă cu ei și nu mi-au făcut deloc impresia unor oameni primejdioși. Poate că în fond nu sînt decît niște republicani obișnuți”. „Nu, nu, au un adăpost antiatomic construit anume pentru ei, plin cu vinuri franțuzești, în fundul grădinii!” și, cu hotărîre, își clătînea de trei ori capul. După această convorbire Peter, jenat, începu să treacă pe celălalt trotuar ori de cîte ori îi vedea pe cei doi bătrîni apropiindu-se braț la braț.

După ce cunoscuseră configurația socială a locurilor, mama lui Peter hotărî că trebuiau să facă unele expediții ca să se familiarizeze și cu aspectul geografic. Se duse în oraș și cumpără o hartă militară pe care o dădu lui Peter. Primul lucru pe care îl aveau de făcut era să regăsească vechea cascadă și să înoate în ochiul de apă de la picloarele ei, mai ales că mamei îi plăcea apa înghețată. Dar Peter constată că harta aceea, deși nu data decît de anul trecut, era deja o relicvă. Noua autostradă schimbaseră complet înfățișarea regiunii și harta nu mai avea decît o foarte vagă asemănare cu zona aceea în întregime devastată de buldozere. Numerele șoselelor fuseseră schimbate și vechiul drum Indian, pe care el conta ca să se orienteze, dispăruse în autostradă. Reve-dea perfect cascada cu ochii amîntîrîli. Porneai pe drumul indian, care era mai curînd o cărare, și ajungeai la marginea pădurii; apoi o luai la stînga pe lîngă un lac, sau un fel de baraj, și ajungeai pe muchia unei rișe. Acolo drumul înceta să mai fie carosabil, dar semnele albastre de pistă de pe copaci te călăuzeau spre pădure. Coborai din mașină și începeai să mergi pe jos. De fapt aici începea adevărata excursie. Peter își amîntea toate astea pînă în cele mai mici amănunte. Ultima oară cînd fuseseră acolo văzuse o gaită care zburase ca un fulger. În cele din urmă se ajungea la un drumeag cam alunecos mărginit de un gard de fier ruginit, care te ducea chiar deasupra căderii de apă. În fundul acelei genuni întunecate se vedea o barcă albastră răsturnată. Dar acum, cu toate aceste drumuri schimbate și cu toți copacii înfrunziți, totul părea altfel decît odinioară. Căsuțe mici și noi crescuseră pretutîndeni ca ciupercile; trecură pe lîngă un teren plin cu caravane, se învîrtiră de mai multe ori în loc, dezorientați de tablele indicatoare cu nume totuși familiare. La un moment dat se opriră, părăindu-li-se că aud zgomotul unei căderi de apă. Se sfătuiră ce să facă. Peter propuse să se cațere în virful unui copac, ca în junglă. În cele din urmă mama lui spuse că trebuiau să renunțe și, la întoarcere, să o întrebe pe Doamna Curtis dacă nu cumva mai avea harta pe care Peter însemnase cîndva drumul. Din păcate Doamna Curtis aruncase toate

¹ John Birch, organizație americană ultrareacționară.

hărțile vechi în momentul în care se începuse construirea autostrăzii; ca foarte mulți bătrâni, ea se declara partizana înfocată a oricărei modernizări. Iar memoria o cam lăsase: nu-și amintea de nici o cascadă în acea parte a pădurii. „Poate că vrei să vorbești despre moara lui Pierce, unde este un vechi baraj, cu o cădere de apă. Cindva a fost acolo și o fabrică de brânzeturi”. „Noi am trecut pe la moara lui Pierce”, răspunse mama. „Dar aceea este într-un sat, pe când cascada noastră era chiar în mijlocul pădurii”. „N-o fi vorba de vechea carieră de granit?”. Mama și băiatul schimbaseră o privire: la ce bun să-i mai amintească Doamnei Curtis că ea fusese aceea care, pe vremuri, îi îndrumase spre această cascadă.

Mai făcură încă două încercări. Descoperiră tabăra unor cercetași la marginea unui lac. Apoi un mic sat izolat cu nume sugestiv: „Cascada verde”. Dar ripa dispăruse și, odată cu ea, și cascada. Degeaba se oprea maică-sa la fiecare răspintie ca să întrebe, fiindcă nimeni nu știa nimic.

Dispariția cascadei o afectă mai mult chiar decât moartea bufniței sau decât plecarea cormoranilor. În definitiv, spunea ea, o cascadă nu moare și nici nu imită migrațiunea păsărilor, care trebuie să asculte de legile naturii. Resimți această pierdere ca o ovitură adusă rațiunii sale.

...La Roma în schimb era aer curat și mișcare, biserici, și fântâni, și coline, și cupole, și îngeri cu săbii în mână, și palate, și orologii, și clopote, și oameni prietenoși. Cutreerind Cetatea Eternă, Peter se simțea fericit. Era un oraș nemaipomenit, făcut pentru plimbări, în ciuda traficului haotic. Așa cum îl sfătuisse taică-său, cumpărase un ghid al Turing-clubului Italian, scris în italienește pe care îl găsisse la un librar ambulant de lângă Porta Pia, specializat în vânzarea ghidurilor de ocazie. Accepta cu filozofie cerul acoperit și ploile repezi; nu făceau decât să-i pară și mai strălucitoare zilele senine intermediare, când cerul semăna cu un voal de mătase albastră întins deasupra unei păduri de turnuri, săgeți și statui înaripate, ce sfidau toate legile gravitației.

Roma Imperială nu-l interesa cine știe ce, dar îi plăceau enorm de mult bisericile de la începuturile creștinătății, mai ales Santa Maria in Cosmedin. În Piazza Navona îi plăceau tarabele cu dulciuri și figurine, cu Regii Magi și ieslea și vitele în miniatură, aranjate în mod special cu ocazia sărbătorii Befana¹; erau acolo cavaleri în armură, și prințese semănând cu Regina Noptii, și Arlechini, și călugări franciscani, și bineînțeles tancuri și cosmonauți, și bombardiere de plastic ce ar fi vrut poate să pună capăt la toate, dar mai era pînă atunci.

Se duse într-un pios pelerinaj la San Giovanni dei Fiorentini, apoi la San Luigi dei Francesi, unde preoții erau francezi. Vizită ghetto-ul intrînd pe o străduță al cărei nume — Via del Pianto — amintea de Zidul plîngerii. Totuși nu evreii erau cei care se lamentau în bisericuța din colțul străzii, ci fecloara Maria. În ghid scria că ea plîngea din pricina îndrîjirii evreilor care nu vroiau să-l recunoască pe fiul ei drept mîntuitor, și Peter constată cu bucurie că ei nu cedaseră — așa cum dovedeau de altfel și firmele lor pe care sta scris „cușer” — fiindcă se zicea că conversiunea lor avea să coincidă cu sfîrșitul mileniului și implicit cu sfîrșitul lumii. Aproape oriunde se ducea, întîlnea cîmpoieri coboriți din Abruzzi, și pretutindeni pluteau arome îmbietoare de cafea prăjită.

La Roma nu avea niciodată Impresia de singurătate; se găsea întotdeauna cineva doritor să intre în vorbă sau să-l complimenteze asupra felului în care vorbea italienește: „Come parla bene!” și toți — chelneri, și picoli de cafenea, și vînzători de prăvălii, ca de pildă bătrîna care-i vindea portocala pentru micul dejun — toți erau fericiți să-i

¹ Sărbătoare catolică corespunzătoare Bobotezei ortodoxilor.

audă spunînd că le place țara lor. „*E bella l'Italia, signorino?*” „*Si, si*”. Seara în cămăruța lui studia ghidul pregătindu-și expediția de a doua zi. Avea un scop în viață; aștepta cu nerăbdare dimineața ca să se scoale, să se spele, să se bărbiească și să dea buzna afară. Se întîmpla ca hotelul său să se afle în zona Borromini, ceea ce i se păru a fi de bun augur; hotărîse să vadă toate operele maestrului și nu era departe de a izbuti, deși unele dintre ele erau mai greu accesibile, cu anumite ore de deschidere, sau cu chei pe care trebuia să te duci să le ceri de la paznic. „*E chiuso! E chiuso!*” striga cineva de la ultimul etaj al casei vecine. Dar la Roma, spre deosebire de Paris, puteai intra, dacă țineai cu tot dinadinsul, tot așa cum puteai rămîne în muzee pînă în clipa închiderii.

Partea proastă cu simpaticul, cu trăznitul de Borromini era că mult prea des te ciocneai și de Bernini, crudul și elegantul său rival, nedezlipit de el, combinat cu el, sau dimpotrivă sfidîndu-l, ca în fîntîna din Piazza Navona, unde Nilul își acoperă fața, chipurile pentru a nu vedea partea de sus a bisericii Santa Agnese — „mult prea greoaie” — și unde Rio de la Plata se zgribulește și ridică brațul pentru a împiedica edificiul să se prăbușească, — exact ca în acele fotografii în care turiști poznași se prefac că susțin turnul din Pisa. Peter îl ura pe Bernini și îi arăta limba, ori de cîte ori putea să o facă fără să-l vadă și alții. El personal nu găsea nimic de reproșat lui Sant'Agnese decît poate faptul că statuia sfintei cu degetul îndreptat spre propriu-i piept, se afla cocoțată la extrema margine a balustradei în loc să fie la mijloc, dar în afară de acesta, unde erau celelalte defecte pe care Bernini le găsea atît de „rizibile”? Peter cumpără o uriașă carte poștală înfățișînd „la Piazza” și o trimise lui Bob cu o săgeată îndreptată spre biserică; pe dos scrisese: „Ce ți se pare în neregulă pe această poză? Te rog răspunde-mi. Peter”.

Începuse să cumpere cataloage și cărți poștale ilustrate și tot felul de reproduceri în culori; De asemenea o istorie a arhitecturii, format de buzunar, o oglinjoară pentru privit tavanul Capelei Sixtine, o agendă de buzunar ca să-și însemne înțîlnirile, precum și un carnețel în care intenționa să-și noteze impresiile. I-ar fi plăcut să aibă un aparat de fotografiat, sau cel puțin să știe să deseneze. El care o necăjea întordeauna pe maică-sa că dădea o groază de bani pe ilustrate (ar fi făcut mai bine să-și fixeze impresiile în memorie — îi zicea el), suferi acum că, la „Anderson”, nu se găsea decît o mediocră reproducere a acelor extraordinari îngeri cu aripi de păsări care se adăpostesc în nișele de la San Giovanni în Laterano. Sperase să poată găsi un raft întreg de „*particolari*” din care să albe de unde alege și care să-i amintească, odată întors la Paris, dimineața în care descoperise acea fantastică adunare de heruvimi care îl umpluse de bucurie.

Fără existența lui Borromini, Peter nu era convins că s-ar fi împăcat cu Barocul, și chiar se întreba dacă acesta nu-l plăcea din motive pe care cineva ca Bob le-ar fi considerat neîntemeiate: toate acele figuri pline de aripi și de pene pe care le așeza orișîunde, în picioare în vârful tunurilor, cuibărite prin nișele de sub tavanul, ascunse prin unghere, sprînjînd coloane sau privind în jos din înălțimea frontoanelor. Lui Borromini trebuie să-i fi plăcut mult aripile fiindcă își înzestra îngerii cu cîte două perechi, unele mici și strînse iar celelalte larg deschise. Îi plăceau deasemeni stelele și zarzavaturile și ghinda și florile. Peter se deprinse cu ritmul ușor al convulsului și convexului prin care părea că se exprimă maestrul, precum și cu șerpuitoarele volute de gips din jurul ferestrelor, care îi aminteau albușul bătut cu zahăr cu care maică-sa îi decora tortul de aniversare. I se părea că descifrează anumite mesagii comunicate de Malca Natură prin acele uriașe capete de ereți cu ochi severi (și cu plept de femele) ce dominau din înaltul coloanelor impunătorului Palazzo Falconieri, sau prin ghindele ce atîrnau ca niște cercel la Sapienza și la Propaganda Fide, făcînd mici găuri în carnea pietrei. Artistul acesta trebuie să fi fost înzestrat cu un straniu simț al umorului. Și totuși Bob pretindea că s-ar fi sinucis.

Cînd se uita la Borromini, în loc să se gîndească la spațiu și „volume”, Peter avca exact același sentiment pe care i-l dădeau basmele: lumea se afla în permanentă metamorfoză. Capitelurile și coloanele deveneau zarzavaturi și păsări; ușile și ferestrele erau chipuri cu urechi. El era singurul vizitator al acelor capele și oratorii, ca și cum ar fi fost unicul exemplar al speței umane care, călăuzit de orăcăitul vreunei broaște sau de croncănitul vreunui corb prefăcut într-un bătrîn paznic, ar fi fost introdus în aceste interloare zoomorfe și îngropat, asemeni miezului de nucă sau secretului vieții, într-o cochilie maronie greu de spart. Nimeni n-ar fi ghicit de pildă că grandioasa Propaganda Fide, mișunind de misionari în fața căreia Peter își sorbea dimineața parfumatul cappuccino, ascundea în interiorul ei micul grup al Regilor Magi, deși numele hotelului în care locuia, — Albergo dei Re Magi — era o referire directă, pentru oricine ar fi stat să se gîndească. Chiar și lumina care pătrundea în interior părea un vizitator călăuzit de îngerul său personal.

Cînd Sergio prietenul lui Bob îl duse să ia masa la un restaurant numit Il Buco, Peter abordase imediat tema respectivă: Unde se putea găsi un studiu serios despre Borromini? Fiindcă degeaba explorase librăriile. Bineînțeles că, din cîte știa Sergio, nu se găsea decît unul în limba germană. Păru surprins de interesul manifestat de Peter. Așa cum obișnuiau să facă adulții (avea vreo 40 de ani și era subțire și bine îmbrăcat, cu ochi zîmbitori și pleoape încrețite), începu să-l iscodească. Avea cumva Peter intenția să studieze arhitectura? Sau urma cumva un curs despre arta barocă? Faptul că un profan putea pur și simplu „să se intereseze” de Borromini i se părea cam neverosimil. La fel se întîmplase și cu mania lui de a privi ore întregi păsările, sau de a crește plante în odae. Trebuiau date tot felul de explicații, pe cînd dacă cuiva îi plac mașinile nimeni nu-l întreabă dacă are intenția să se facă mecanic sau garagist. Cînd Peter îi înșiră bisericile și capelele pe care le vizitase, Sergio ridică brațele la cer: „Come mai? un ragazzo di diciannove anni!”¹ Nu-i venea să creadă că un tînr de 19 ani fără o formație artistică prealabilă, îl căutase pe Borromini în ghid și apoi, pagină după pagină, vizitase toate locurile indicate — 17 în total. „In Francia ti piaceva il barocco?”² Peter nu-și dăduse seama că la Paris exista ceva care să semene cu „stilul iezuit”, cum numeau francezii barocul, și nici nu credea să fi observat vreun exemplar. „Ma certo lles Invalides!”³ și bineînțeles biserica Sorbonnei care se afla chiar în spatele imobilului în care locuia Peter. „E’un capriccio” hotărîse Sergio, care-l iubea și el pe Borromini, acest geniu neastîmpărat venit din nord, ce nu-și avea locul în tabloul Contrareformei romane. Ascendența lui se găsea în gotic și dacă Peter dorea să-i descopere obîrșia trebuia să se ducă la Torino.

Auzind cuvîntul gotic Peter avu o ciudată tresărire. Părul tuns scurt — abia ieșise de sub foarfeca frizerului — i se zburli ușor pe ceafă și simți o înflorare. Fu clipa confirmării. Falmosul *principium individuationis* se manifestase în ansamblul aparent haotic al percepțiilor acestui *flatus voci* care era Peter Levi. Există deci un motiv subiacent care explica vechea lui predilecție pentru Borromini și care independent de orice sugestie din afară determinase un act de recunoaștere, așa cum i se întîmplase cu Saint Denis și abatele Suger. Preferințele lui erau fructul unei unități interioare, un fel de Copac al Cunoașterii ale cărui crengi creșteau în el. Lumea obiectivă și lumea lui Interloară se aflau într-o permanentă rezonanță. El exista, aparținea unei lumi reale. Dacă i s-ar fi cerut să scrie un articol despre „elementele gotice în arta lui

¹ Cum? un băiat de nouăsprezece ani? (în lb. italiană în original).

² În Franța îți plăcea barocul? (în lb. italiană în original).

³ Ba da: Mausoleul Invalizilor (în lb. italiană în original).

Borromini" ar fi fost incapabil să le enumere. Dar ele erau acolo, specialiștii în artă le cunoșteau, iar sufletul lui le ghicise prezența. Părul îi rămăsese zbîrlit pe ceață niciodată, își spune el, nu avea să mai fie atît de aproape de o experiență mistică. Văzîndu-l cuprins de un tremur ușor, Sergio crezu că răcise. Iarna romană este foarte perfidă; dacă te așezi la soare pe treptele din Piața Spaniei trebuie să ai grijă să nu te ia cu frig.

Peter începu să ridă. Nici vorbă să se îmbolnăvească la Roma, cînd erau atît de multe lucruri de văzut într-un timp atît de scurt. Se simțea năpădit de un sentiment de atotputernicie și atotștiință. Acceptă să meargă să guste un păhărel de *grappa* acasă la Sergio. Plecînd din restaurant înțelese că i se întîmplase lucrul de care vorbeau turiștii: se îndrăgostise de Roma. Cînd și dacă avea să se îndrăgostească de vreo fată avea să retrăiască o bucurie la fel de intensă. Dar și Roma îl manifesta simpatia. Cum spunea maică-sa, în dragoste trebuie să fie doi.

Într-o după amiază, la ora cînd se redeschid magazinele, Peter ieși ca să tîrguiască. Cumpără o umbrelă pentru Elena Bonfante, o cravată cu dungi cam fistichie pentru Arturo, mănuși liliachii pentru ziua mamei și o batistă pentru proprietăreașă. Se opri la croitorul lui Babbo și îi ceru să-i ia măsurile pentru un costum. Apoi, ajungînd în Piazza Navona bău o cafea în picioare la un bar, mîncă una din acele prăjituri cu șocolată numită *tartufo* și alese cîteva figurine înfățișînd păstorii și Regii Magi pe care intenționa să-l dăruiască surorilor și fraților săi vitregi, precum și micilor Bonfante.

Totul părea aici mai ieftin în comparație cu Parisul. În restaurante, dacă voiai, puteai să iei doar un singur fel, sau să comanzi doar o jumătate de porție de spașetă. Ca să nu mai vorbim că italienii erau mult mai amabili și că nu făceau nici un fel de dificultăți posesorilor de cecuri „American Express”. La ghișeele poștei din Piazza San Silvestro se aflau mașini de scris puse gratuit la dispoziția publicului, pentru telegrame, și Peter profita ca să bată cu două degete scrisori destinate familiei sale. Tot la San Silvestro găsi pe cineva care, în schimbul unei sume derizorii, îi făcu pachetele pe care voia să le trimită în America și găsi chiar o recepționeră care se oferi să-i coasă nasturele de la impermeabil ce stătea să cadă.

Își dădu ceasul la curățat fiindcă la Roma nu ai nevoie de ceas; la fiecare sfert de oră, în orice punct te-ai afla, o jumătate de duzină de clopotnițe sună ora. Trecînd printr-o piață cumpără un buchet de tuberoze pentru signorele grăsuțe și simpatice care-l invitaseră la masă, iar cînd se urcă la prînz în troleibuzul tixit, pasagerii îi făcură loc zîmbind, ca nu cumva să se strice florile; și fiecare scotea exclamații de plăcere („*che profumo!*”¹) ca și cum ar fi contribuit într-un fel la fericirea generală.

Pe străduțele vechii Rome și în Trastevere, văzu case și locuințe sordide și o mulțime de oameni trăind în mizerie, dar ceea ce văzu nu-l deprimă cum l-ar fi deprimat la Paris. În zilele cu soare, cuști cu păsări se legănau la ferestre, femeile coseau așezate în pragul caselor, iar muncitorii cîntau transportîndu-și materialele. Dacă se uita la o femeie care scotea apă dintr-o fîntînă nu se oprea la gîndul că asta însemna că ea nu avea acasă apă curentă. Adevărul e că sărăcia pare mai acceptabilă în țările calde.

Aici problemele lumii nu-i cereau o imediată dezlegare. Cînd trecea pe lîngă senatul din Palazzo Madama, (*notevole facciata barocca*²), sau prin fața Camerei deputaților din Palazzo Montecitorio (*iniziato nel 1650 dal Bernini*³), îi venea greu să-și închipuie că înăuntru se aflau parlamentari angajați în discuții aprinse. Ars *longa vita brevis* era un adevăr greu de contestat în Cetatea Eternă, unde monumen-

¹ Ce parfum (în lb. italiană în text).

² Cu o vestită fațadă barocă.

³ Început în 1650 de Bernini (în limba italiană în text).

tele sînt imense, iar locuitorii mărunți, mulți din ei semănînd cu niște greierași. Lui Peter i se păru binevenită acea *apertura alla sinistra*, prin care stînga se alia cu democrația creștină, fără să-și facă prea multe iluzii în privința rezultatelor. Adevărul era că romanii nevoiași păreau atît de numeroși în comparație cu romanii bogați încît se îndoia că o reformă agrară sau redistribuire a averilor ar fi putut să schimbe ceva în acea stare de lucruri aparent firească.

Îl *Messaggero*, pe care îl citea preferîndu-l ziarelor *Corriere de la Sera* și *Stampa*, era zgîrcit în privința informațiilor cu caracter politic și plin de amănunte la capitolul faptelor diverse. „Cronaca” sa înfățișa cu lux de detalii împușcături, otrăviri, sinucideri, fraude, escrocherii, spargerii, incendii, precum și scandalurile naționale din domeniul vinului, laptelui, uleiului de măsline, construcțiilor; mai existau de asemenea relatările detaliate despre avalanșe, accidente de cale ferată, inundații, explozii și, bineînțeles, despre victimele circulației. În fiecare zi, împăturindu-și gazeta, Peter se întreba dacă îi mai rămăsese ceva de citit cu excepția anunțurilor poliției și pompierilor. Îl amuza ținuta zugravilor romani care purtau la lucru un fel de coifuri confecționate din jurnal, amintind de bărcuțele de hîrtie cu care se joacă copiii, și pe care se puteau citi titluri de-o șchioapă ca de pildă: *BRUCIATO VIVO, STRAN-GOLATA. IL MOSTRO DELL'AVENTINO*¹. Avea să regrete întoarcerea într-o capitală care îți dădea impresia că acolo nu se petrece nimic în afara întîmplărilor din domeniul politicii internaționale și discursurilor generalului De Gaulle.

Dar romanii nu erau de aceeași părere. Ei îl invidiau că locuiește la Paris. Pentru ei acolo era bătaia peștelui. Iar lui i se părea uluitor ca un puști american domiciliat pe Rive Gauche să fie considerat aici drept o autoritate în domeniul muzicii, artei, modei, teatrului, NATO-ului, politicii de avangardă și noului roman — al căror cartier general era socotit Parisul. Așteptau ca el să le indice care era ultima coafură la modă, ce se întîmplase la Salonul de automobile, cui îi mai făcea curte Sartre, care mai era situația la Marea Britanie și Piața comună, și ce se mai întîmpla cu Hrusciiov. Interogatoriul la care îl supuse *la contessa* în privința structuralismului și a ofensivei culturale a lui Malraux îl făcu să se întrebe dacă într-adevăr locuise pînă atunci la Paris, într-atît erau de multe faptele care se petrecuseră și despre care el habar n-avea. În același timp, în calitate de american, așteptau ca el să fie la curent cu mișcarea Cuvîntului Liber din Berkeley, cu cardiogramele Președintelui Johnson, cu Alianța pentru Progres, și în același timp să răspundă la întrebarea: a fost Kennedy asasinat de CIA? Și bineînțeles, în plus de toate acestea, trebuia să poată vorbi despre Vietnam; ce părere avea opinia publică despre negocierile de pace? Trimiterea de trupe? Bombardarea Hanoiului?

„Dar eu n-am mai fost acasă de la începutul lui octombrie”, răspundea Peter. „Tot ce știu despre America este ceea ce scrie în ziar”. Citeau și ei ziarele, ba chiar cu mai multă atenție decît el — se vedea cît de colo. „*Questo Mario Savio, com'è?*”² Spre decepția universitarilor romani, Peter nu avea nici un fel de părere în controversa iscată în jurul libertății de expresie. „Berkeley este un loc foarte antipatic. Știu asta fiindcă primul meu tată vitreg era profesor acolo” explică el. „În primul rînd că trebuie să depui jurămînt de loialitate. Și apoi, prea seamănă cu o imensă uzină. Mi se pare foarte firesc ca studenții să fi sfinșit prin a se revolta. Dar cumnatul lui Bonfante, care cu un an în urmă cunoscuse la Academia Americană un profesor de la Berkeley, primea regulat buletine informative, și voia ca el să-i confirme unele știri: era adevărat că printre studenți existau organizatori ce foloseau metode neo-fasciste? Dar Peter

¹ Ars de viu. Strangulat. Monstrul de pe Aventin (în lib. italiană în original).

² Cum este acest Mario Savio? (în lb. italiană în original).

nu-i putea fi de nici un folos. Ba chiar, spre rușinea lui, trebui să admită că taică-său nu-i pomenise niciodată despre asemenea lucruri în scrisori. „Trebuie să înțelegeți că Wellesley este foarte departe de Berkeley”.

Cînd îl asaltau cu întrebări din domeniul drepturilor civice, era mai la largul său. Dar totuși nu îndăeajuns. Interlocutorii săi erau convinși că, locuind la Paris, îl întâlnește neapărat pe James Baldwin. „Nu, drumurile noastre nu s-au încrucișat”. — „*Strano. A lei non interessa il problema dei neri? — Sì!*”¹ Dimpotrivă, ceea ce i se părea curios lui Peter, era convingerea lor că dacă ar fi fost în locul lui i-ar fi cunoscut în mod sigur pe James Baldwin și Samuel Beckett, pe Graham Green și pe văduva lui Richard Wright, fără să mai vorbim de profesorii Lévi Strauss și André Chastel, sau pe reprezentanții diverselor tendințe ale studențimii franceze. Pentru ei Parisul era un oraș al ocaziilor — ocaziilor pierdute în ceea ce-l privea pe Peter — singura sa superioritate, în ochii lor, fiind faptul că îl întâlnise la Paris un general american — experiență de care băiatul s-ar fi lipsit bucuros. „*E cosa diceva del Vietnam, questo generale?*” — „*Stupidaggini!*”² Refuza să spună mai mult. În prezența acestor italieni „angajați” care-l asaltau cu întrebări, i se trezea un fel de sentiment de loialitate proteguitoare față de țara sa și i se părea că numai simplul fapt de a menționa una din ideile generalului ar fi determinat realizarea ei — așa cum se întâmplă uneori cu un vis urît pe care l-ai povestit înainte de micul dejun.

Această sete nepotolită de știri noi era singura trăsătură a romanilor care îi dispăcea lui Peter. Nu putea înțelege cum niște oameni care aveau privilegiul de a trăi în acest minunat oraș colorat în ocru și portocaliu, binecuvîntat cu un cer deobicei albastru, plin de opere de artă, de chiparoși și de pini-parasol, acordau atita importanță acumulării de informații sau problemelor relative la întunecate cîmpe în care locuia și unde avea foarte curînd să se înapoieze. Dar își zicea că aceasta făcea de bună seamă parte din tradiția lor — „*nilhil humanum a me alienum puto*” — deși i se păreau mai umani cînd se interesau — cum îl făcea și *Il Messaggero* — de faptele diverse relatate în „Cronaca”. Fiindcă se apropia ziua plecării se refugie la Vatican avînd în vedere că itinerariul său borrominian luase sfîrșit. În Capela Sixtină se simțea în securitate începînd de la 9 dimineața și pînă în clipa închiderii.

... Se întreba în ce măsură Madame Puel își dădea seama cît de mizerabil se simțea el auzind despre astfel de lucruri și deseori avea bănuiala că ea știa. Și-l închipuia „slab de înger”, din ziua aceea înghețată în care îndrăznise să o întrebe ce rău putea fi în faptul de a lăsa un bătrîn vagabond să doarmă în holul de la intrare sau pe scara de serviciu. „Vai, domnule, se poate! Imobilul nostru nu este un azil!” Și cine avea să curețe după ei? „*Vous, Monsieur l'Americain, ou moi, l'employée*”³ Peter se declarase gata să o facă, dar cața izbucnise într-un hohot de rîs. Nu avea să aibă prilejul. Lui îi era ușor să vorbească. Lui îi convenea. Sus în mansarda lui, un tînăr voinic ca el n-avea de ce să se teamă, nu risca nimic, în timp ce ea, bătrînă, văduvă și singură în cămăruța ei de la parter, putea fi asasinată în propriul ei pat, cît ai zice pește!

Peter îi explică că trebuia făcută o deosebire între un derbedeu și un vagabond. Vagabonzi, din cite știa el, nu furaseră și nu omoriseră niciodată pe nimeni. El, în general, după o anumită oră nu mai sînt în stare nici măcar să țină o sticlă în mînă, necum o armă. „Vorbă să fie!” îl răspunsese ea. Cam la o săptămînă după această convorbire, o armă, cu cît se poate de mirat auzînd-o bătînd la ușă. Mai mult ca sigur că

¹ Clușat. Pe dumneata nu te interesează problema negrilor? — Ba da (în lb. italiană în original).

² Și ce spunea, despre Vietnam, acest general? — Prostii (în lb. italiană în original).

³ „Dumneavoastră, Domnule american, sau eu, portăreasa!” (în lb. franceză în original).

se întâmplase ceva. Era pentru prima oară că urca pînă la el — de obicei ca să meargă la ceilalți locatari lua ascensorul lăsînd grija de a mătura scara de serviciu unei rîndă-șoalice de simbătă. Acum abea își mai trăgea sufletul, dat fiind că făcuse înconjurul tuturor imobilelor, dar refuză să ia o ceașcă de cafea sau să șadă pe scaun. Odată, nu-i așa, îl întrebase ce rău putea face un clochard. Ei bine, iată că noaptea trecută, ce cre-deai că găsize pe palierul de la etajul III, după ce gonise unul din ei din ascensor? Peter nu știa. „Două chiștocuri, domnule Levi! Vă dați seama”? Și îi arătă palma în care ținea două capete de țigară. „Așa că d'ăia”.

Peter clătină din cap: înțelegea unde voise ea să ajungă. Un imobil vechi ca acela putea oricînd să ardă ca o torță, dacă nu lua seama. Dar de unde știa ea sigur că chiș-tocurile erau ale celui pe care-l gonise? „C'était une femme”,¹ îl corectă ea. „Toujours la même”². E drept că Madame Puel simțise de cu seară mirosul de țigară, și că se urcase pe scara principală ca să vadă despre ce e vorba. Dar cum nu găsize nimic, se dusesse la culcare. Potrivit reconstituirii făcute ulterior, străina auzind pași se ascunsese în cabina ascensorului. Apoi adormise și trupul ei alunecase blocînd ușa. Așa o descoperise Madame Puel la ora 2 dimineața cînd infirmiera de la etajul IV, care era în tura de noapte, urcase pe jos crezînd că ascensorul e defect, și o găsize înăuntru, convinsă că a dat peste un cadavru.

„Noroc», spuse Peter, cu ușor fior de milă că nefericita *clocharde*³ nu și-a dat singură foc la haine și nu a ars în cușca ascensorului. Vrei să spui „Din păcate pentru ea”, îl corectă portăreasa, fiindcă pentru o ființă ca ea era mai bine să fie moartă decît vie — așa cel puțin înceta să mai fie o primejdie publică. Madame Puel nu se gînde-a la ea personal. „Dar dv. care sînteți tînăr, și aveți toată viața înaintea ... și toți ceilalți locatari cu familiile lor și cu distracțiile lor. „Griller dans un incendie, c'est pas gai”.⁴ Se uita la chiștocurile pe care le ținea în mînă și le dădu drumul pe masa lui Peter. „Eh bien, voilà. Je suis venue vous le dire.” QED⁵.

Privindu-i obrazul bătrîn și tăbăcit, Peter nu mai spuse nimic.

Era inutil să încerce să-i explice că ar fi fost de dorit să se instaleze în acea clădire străveche un sistem individual de alarmă în caz de incendiu, cum existau în Statele Unite (pezevenghiul de proprietar prefera probabil să-și încaseze asigurarea și să se retragă pe Coasta de Azur). Iar gluma pe care voi să o facă („Poate că ar trebui să scrieți fumatul interzis”) i se păru deplasată. Spre mirarea lui, biata madame Puel, odată ce dovedise cît de multă dreptate avea, deveni mai amabilă.

„Eu sînt o bună catolică, Domnule Levi, și recunosc că nelsprăvițiți ăștia sînt și ei cît de cît oameni. Dar ce vreți, eu nu-s Isus Cristos”. Și îi explică ce puțin plăcut era pentru ea să trebulască să-i gonească noapte de noapte. Dar asta îi era meseria. „J'suis payée pour ça!”⁶

Pe vremea cînd cășelul ei mai trăia, era cu totul altceva. Lătra furios la orice necunoscut. Pe vremea aceea imobilul era o adevărată fortăreață: nici vagabonzi, nici vînzători ambulanți, nimeni străin de bloc n-ar fi îndrăznit să calce pragul. Ceva mai tîrziu îl mușcase pe factor, ceea ce o obligase să afișeze „Cîine rău” pe un car-tonaș atîrnat deasupra ușii. „Vă închipuiți ce rușine: Cîine rău!” Peter îi exprima toată simpatia sa, recunoscînd că, pentru ea era într-adevăr neplăcut. Dar la urma

¹ O femeie.

² Accesi, mereu.

³ Vagabondă.

⁴ Era păcat să mori ars de viu.

⁵ „Așa că asta-i; am venit să vă spun”. *Quod erat demonstrandum.*

⁶ „Pentru asta sînt plătită”. (Fr. în text).

urmelor, ciinele nu ştia să citească, așa că ce importanță putea să aibă. Madame Puel se holbă: „Cum? sârmanul ei Boy simțise ofensa. De altfel puțin după aceea se și prăpădise. De inimă rea. „Sârmanul meu prieten“. Ochiul ei se umplură de lacrimi. Boy fusese paznicul imobilului timp de 15 ani și singura lui răsplată, bietul de el, fuseseră reclamațiile și protestele locatarilor pentru faptul că lătra. Nici măcar nu avea o plăcă în cimitirul cîinilor. Iar acum ea îi luase locul: „Un ciine de pază, asta era!“

Da, un ciine de pază. Și toată lumea era împotriva ei. „Chiar și Dv. domnule Levi!“ — „Da' de unde!“ protestă Peter deși era clar că ea avea dreptate. Fusese într-adevăr împotriva ei, dar de acum înainte n-avea să mai fie. „Înțeleg, foarte bine“ admise el, „C'est une grande responsabilite!“¹ Se duse în chichinetă și turnă apă clocotită în ceșcuță ca să-i facă o cafea. „Vai cit sînteți de bun! Sînteți întotdeauna atât de amabil și de politicoș cu mine. Dumneavoastră, un străin!“ și își șterse ochii. Peter se căzni să formuleze într-o franceză cit se poate mai corectă, o frază prin care își exprima regretul de a nu-i fi cunoscut ciinele.

Într-una din nopți trăi un adevărat film de groază. În drum spre casă zărise în treacăt obișnuiții vagabonzi dormind pe grila metroului. Intrase. Totul era calm în cămăruța portăresei. Ajungînd la etajul II zări în lumina slabă a becușorului de pe culoar o mogildeață umană. O evită și continuă să urce. Recunoscuse o femeie înfășurată în ceva de culoare maron ce părea mai curînd o pătură de acoperit cail. Era de așteptat. Nu se simțea cîtuși de puțin surprins, ci doar îngrozitor de ostentat. Clătină din cap de parcă ar fi știut dinainte, de parcă ar fi fost sigur că așa avea să se întîmple. E ca și cum ar fi dat peste un coșcogea pachet purtînd pe el adresa: Domniel Sale Domnului Peter Levi Cunoscut Umanitar. De fapt se mira cum de nu se întîmplase asta mai demult. Caracterul unui om e destinul său — a spus Heraclit. Bătrîna Atropos² îi luase măsurile de parcă ar fi vrut să-l confecționeze un costum.

Continuă totuși să urce cu un pas sigur, pînă la etajul de deasupra, dar acolo începu să încetinească. Se opri să se gîndească. Din cite își putea da seama, în imobil toată lumea dormea. Să o trezească pe Madame Puel, exclus — deși ea ar fi fost fericită să o poată da afară pe vagaboandă. Iar el să facă asta, nici vorbă, fiindcă nu-l lăsa inima. Tot ce putea face era ceea ce și făcuse: să lase femela mai departe pe palier și să-și vadă de treabă. Locul acela care pentru el era rece și plin de curent, pentru ea era fără îndoială plăcut și cald, în comparație cu strada. Cu siguranță că sub paltonul ei avea și citeva pulovere, jgoase dar călduroase. A doua zi avea să se trezească cam înțepenită, însă avea să se pună repede pe picioare. Iar pînă atunci nimeni nu avea să o descopere. Madame Puel nu folosea scara de serviciu, și chiar dacă s-ar fi întîmplat, nu avea de unde să știe că Peter o văzuse pe clocharde și nu o anunțase. Aceasta se putuse foarte bine strecura în imobil după întoarcerea lui. Poate că infirmiera care făcea de gardă noaptea fusese aceea care, obosită fiind, lăsase ușa întredeschisă. Se puteau găsi o mulțime de explicații.

Beculețul de pe coridor se stinse. În întuneric, aflîndu-se în elementul său, vocea conștiinței începu să strige. Dar în același timp îi trecu prin minte unul din principiile foarte înțelepte: nu face ceea ce ai vrea să nu se știe că ai făcut. Cînd ești tentat să săvîrșești o acțiune ce contravine acestui principiu, mai bine gîndește-te de două ori înainte de a o întreprinde. Ceea ce și făcu în timp ce pipăia peretele căutînd butonul luminii automate. Apăsă pe buton și becul anemic se reaprinsese dînd la iveală treptele de lemn uzate și uscate. Tocmai bune de foc. Iar vagaboanda, fără doar și poate

¹ „Al o mare răspundere (Fr. în text).“

² Atropos, una dintre cele trei zeițe ale sorții, denumite de greci Moirae, iar de romani Parcae. (N.tr.).

chiar aceea despre care îi vorbise portăreasa — nici nu putea fi alta — era o fumătoare năvălită. Atunci se prezentă o altă soluție, dându-i ghes, trăgându-l de mîneacă ca o persoană care vrea cu orice preț să fie recunoscută.

Chiar cînd își deschise ochii încețoșați, femeia, beată și năucă, tot nu pricepu ce voia Peter. Franceza lui nu reușea să risipească aburii alcoolului și să-și facă drum pînă la înțelegerea ei. Tot arătîndu-i treptele și făcîndu-i semne încurajatoare, el încerca, dar fără să izbutescă, să-i dea de înțeles că o invită în apartamentul lui. În cele din urmă vagaboanda izbuti să se pună pe picioare și începură să urce treaptă cu treaptă, Peter precedînd-o și îndemnînd-o la drum precum Orfeu pe Euridice. Era mai tînără decît își închipuise el la început — între 30 și 40 de ani — și trăsăturile ei, deși cam buhăite, nu erau lipsite de gingășie și feminitate. Trăznea a tutun și a băutură acră și tare, dar cel puțin nu vomitase. Ajungînd la etajul IV, nefericita își pierdu echilibrul și căzu pe palier. Peter începu să tragă de ea ca să o ajute să se ridice. Dar ea se smulse din strînsoarea brațului său și începu să se rostogolească greoi din treaptă-n treaptă, în jurul rampei circulare. Peter izbuti s-o oprească și cazna pentru cucerirea fiecărei trepte reîncepu. Becul se stîngea neîncetat lăsîndu-i într-un întuneric total de care ea profita ca să se strecoare din nou în afara razei lui de acțiune. În plus de asta făcea atîta gălăgie încît Peter începu să tremure la gîndul că s-ar putea trezi proprietărea sa. Fu o experiență din care învăță cîteva lucruri utile. În primul rînd că sînt anumite împrejurări în care se întîmplă să nu-ți convină să fii descoperit făcînd o faptă bună. Dar dacă nehotărîrea juca un rol important în dorința lui de a nu fi descoperit în clipa în care se lupta cu vagaboanda ca s-o tîrască spre apartamentul său, motivul principal rămînea tot grija de a nu se vedea împiedicat în realizarea acestui proiect. Era straniu. Pe de o parte dorința lui cea mai fierbinte era ca această zdreanță umană să se topească precum un vis urît, iar pe de altă parte, în chip contradictoriu, ea devenise o sarcină pe care era hotărît să o ducă la bun sfîrșit. Un element important în determinarea sa era însăși împotrivirea pe care ar fi întîlnit-o la ceilalți dacă l-ar fi descoperit, împotrivire pe care de fapt o întîlnise deja chiar la persoana în cauză.

În sfîrșit ajunseră la ultimul etaj. Peter intră la el și aprinse lumina. Cînd întoarse capul văzu că ea se ghemuise pe palier, sperlată deopotrivă de a se afla acolo cît și de gîndul că va trebui să plece. Citînd atîta groază în ochii ei sticloși Peter crezu că ea aștepta poate să fie asasinată și izbucni într-un hohot de rîs sonor. O vagaboandă avea desigur toate motivele să nu se încreadă în bărbații cu aparență normală, de aceea zîmbetele lui liniștitoare în loc să-i atingă scopul, dimpotrivă, o înspălmîntau. Totuși, după ce aruncă o privire în cameră acceptă să treacă pragul. Peter îi indică un loc unde să doarmă, jos lingă calorifer și îi așternu acolo halna lui din piele de oaie întoarsă, precum și perna de la fotoliu, sperînd din toată inima că nefericitei n-o să i se facă rău de la stomac. Apoi o conduse spre cabinetul de toaletă și-i închise ușa pe dinafară. Într-un tîrziu, văzînd că nu mai iese, bătui la ușă, dar nu obținu nici un răspuns. Atunci intră, o luă de braț și o duse spre sala de baie dîndu-i un prosop curat. Dar nici de acolo nu mai ieșea. Pe semne că pentru ea toate aceste locuri erau ascunzători. Și într-adevăr o găsi culbărită în cabina de duș. Bine înțeles că nu se spălase. O conduse din nou în odaie. „Veți dormi aici domnișoară”. Din anumite motive, obscure chiar pentru el însuși, nu putuse să-i spună „Madame”. Apoi îi arătă și patul său ca să o facă să înțeleagă că nu avea de ce se teme. Ea nu înțelegea decît prin semne. Iar puținele cuvinte îninteligibile pe care le bolborosea din cînd în cînd, păreau că se adresează unei alte persoane. El scoase o sticlă de vin

goală pe jumătate și-i turnă puțin într-un pahar. Apoi îi dădu o bucată de piine veche, singura care îi mai rămăsese, și puțină brinză. Ea bău vinul și întinse paharul spre el ca să-i mai dea. „Après”,¹ îi spuse el. Și îi arătă cu degetul piinea și brinza. „Pain”. Apoi sticla de vin. „Puis vin”².

Cît timp dură această pantomimă totul merse bine. Dar veni clipa în care trebuia să stingă lumina. În întineric se strecură spre sala de baie cu pijamaua pe braț, ca să se dezbrace și să se spele, dar gîndindu-se mai bine, se hotărî să doarmă cu pantaloni și cu pulover, scoțîndu-și numai vesta și pantofii. I s-ar fi părut nu știu cum să se cuibărească în așternut, ca un băiețel cuminte în pijamaua lui frumoasă și curată, în timp ce femeia zăcea pe dușumea în mantaua ei soioasă. Nu i se părea drept nici măcar faptul de a se spăla pe dinți. Din patul său îi era peste puțină să-și dea seama dacă ea doarme sau nu. O auzi tușind și dregîndu-și glasul de cîteva ori, cum fac de obicei fumătorii, dar poate că făcea asta în somn. Toate aceste zgomote începeau să-i facă silă, mai ales cînd se preschimbă în sughițuri și într-un fel de horcăit asemănător cu acela pe care-l emite cîeva care este pe punctul să verse. Își ascunse capul sub pernă și-și trase deasupra pătura. Nu-i parvenea nici un miros de vărsătură, dar geamul era deschis. Îi păru rău că nu are la el o lampă de buzunar ca să se furișeze pînă la ea și să se asigure că nu vomitase pe perna proprietăreii. Asta mai lipsea! Oricum, singurul lucru care îi rămînea de făcut era să se culce și să nu se mai gîndească la nimic pînă dimineața. Dar nu izbutea să adoarmă, deși după vreun ceas femeia se liniștise de tot. Își recită în gînd toate poemele pe care le știa pe de rost, și căută să-și amintească în chip amănunțit tavanul Capelei Sixtine. Și iată că exact în clipa în care începea să adoarmă, un gînd cumplit îl făcu să tresară; dacă ea se trezea cumva și se apuca de fumat? Și dacă, după toată tevatura, el se cufunda în brațele lui Morfeu, fără să mai știe de nimic?

Cînd o introdusese la el în apartament nu se gîndise nici o clipă la această eventualitate. Primejdia de care îi vorbise Madame Puel el nu făcuse decît să o mute cu cîteva etaje mai sus. Bețiva putea oricînd să-și dea foc și, totodată, să dea foc imobilului. Faptul că avea să fie printre primii incinerati nu-l încălzea cîtuși de puțin. Se gîndi cu tristețe la Madame Puel: nu l-ar fi lertat niciodată dacă din vina lui ar fi sfîrșit ca o văduvă indiană pe un rug funerar.

Încercă să recapituleze măsurile ce trebuiau luate în caz de incendiu. În primul rînd se recomandă să nu folosești apă ci să înăbuși focul cu pături. Din păcate nu avea decît una singură. Dacă ar fi fost mai prevăzător, înainte de a stinge lumina l-ar fi confiscat femeii chibriturile. Acum însă era prea târziu. Dacă o trezea, risca să o sperie. Se apropie tiptil și puse lîngă ea o scrumieră. Dar precauția era insuficientă. Înțelese ce-i rămînea de făcut: să stea de veghe ca acel tînr olandez care își ținuse o noapte întreagă degetul în gaura digului. Nu credea că cineva are datorii deosebite față de sine însuși, sau chiar față de familia sa, dar aici fiind vorba de ceva de dimensiunile și importanța unui imobil, se schimba socoteala.

Toate aceste griji îi stîrniseră o poftă grozavă de fumat. Se duse tiptil la toaletă și își aprinse o țigară, apoi deschise fereștrulca pentru ca fumul să nu se strecoare pe sub ușă în odaie trezind o poftă asemănătoare vagaboandei. Dar atîtea precauții îi stricară plăcerea. Aruncă țigara în WC și trase apa. Liniștea nopții se umplu brusc de un vuet de cataractă și de conducte și el se sperie la gîndul să nu-și fi

¹ După. (Fr. în text).

² Piine... Pe urmă vinul. (Fr. în text).

trezit cumva proprietăreaşa: îi pusese în vedere să nu tragă nici odată de lanţ după ora 1 dimineaţa. Când se întoarse în pat o auzi pe vagaboandă sforăind şi bolborosind în somn.

Acum fiindcă nu-i mai era permis să doarmă, bineînţeles, că i se făcu somn. Dar în clipa în care era să se cufunde în uitare, o imensă descurajare se abătu asupra lui: din cauza beţivei. Din colţul în care se afla, venea spre el un miros greu pe care îl resimţea ca pe o realitate fizică, otrăvinduo-i bucuria de a fi făcut o faptă bună.

Încercă să analizeze amara melancolie care i se strecura treptat în suflet. Desigur, nimeni nu face o faptă bună numai pentru plăcerea de a o face, dar asta nu înseamnă că în schimb trebuie să te ţii de nas la propriu. Fiindcă aceasta i se întâmpla în clipa de faţă. În loc să se simtă fericit că putuse ajuta o fiinţă omenească, îi era silă pînă şi de sine însuşi. Singurul moment, sincer vorbind, care-i făcuse plăcere, fusese acela în care dăduse femeii să mănince piine cu brînză. Cu alte cuvinte, atunci cînd printr-un sistem primitiv de recompensă încercase să o facă să nu mai fie o *clocharde*, cel puţin atîta timp cît se afla sub acoperişul lui, ci să mănînce şi să bea ca toată lumea. Voise s-o înveţe să se comporte ca cineva din lumea lui. Pe scurt el nu o acceptase decît în puşinele şi artificialele clipe în care se amăgise pe el însuşi că ar putea-o reeduca. Dar eşuase, rămînînd cu prosopul intact.

De bună seamă fusese o mare greşeală să împartă chiar şi pentru o noapte cei patru pereţi ai apartamentului său cu mizeria şi prăbuşirea morală. Nici nu ar fi trebuit să o aducă acolo decît dacă ar fi intenţionat s-o păstreze, ceea ce bineînţeles că nici nu-i trecuse prin cap. Singura sa mîngiere era gîndul că această crudă şi neobişnuită pedeapsă nu avea să dureze prea mult. Odată cu venirea dimineţii avea să scape de ea. Între timp femeia încetase să mai sforăie. Poate că şi ea număra minutele care o mai despărteau de zorii zilei. Şi de bună seamă că în viitor nici ea nu avea să mai reînoiască o asemenea experienţă. Era convins de aceasta.

Partea proastă, era că chiar şi după acest teribil eşec el, Peter Levi, nu vedea ce altceva ar fi putut face, — ceva care să nu fi transformat toate bunele lui intenţii într-o greşeală ireparabilă. Problema putea fi ignorată pe stradă, nu acasă. Acum, ca să zicem aşa, se instalase la el. Dacă s-ar fi apucat să-i dea bani ca s-o trimită la hotel, gestul lui s-ar fi putut rezuma într-un singur cuvînt — corupţie.

Doamna Puel pusese degetul pe rană atunci cînd afirmase: „*C'est pas un asile, notre immeuble*“¹. Precum se vede nu era în ordinea firească a lucrurilor ca un imobil să servească drept dormitor vagabonzilor. Dar ce te faci dacă unii vagabonzi ignorînd Ordinea Lucrurilor refuză să stea la *locul lor*?

Nu era nimic de făcut. Unii îl priveau ca pe nişte animale, ceea ce lui Peter i se părea de neconcep. În timp ce se tot răsucea în pat, avea un sentiment de repulsie, pe care nici cea mai scîrboasă vîetate nu l i-ar fi inspirat. Între el şi femeia aceea era o distanţă incomensurabilă pe care proximitatea răsufărilor lor nu făcea decît să o accentueze. Sentimentul de solidaritate care singur ar fi putut să-i justifice acţiunea era absent. Dacă avusesse la început vreo îndoială în privinţa aceasta, acum ştia cu siguranţă că orice l s-ar fi întîmplat şi oricît de tare ar fi decăzut, nu ar fi putut niciodată să ajungă un *clochard*. Şi dacă era vorba să fie vreodată ostracizat din mijlocul semenilor săi prefera să se închipule mai curînd o pisică fugărită de mătura doamnei Puel.

În chip de pisică, avînd numai oase şi blană şi-ar fi fost sie-şi mai simpatice decît un vagabond, fiindcă această categorie umană, îi repugna în cel mai înalt grad.

¹ Imobilul nostru nu este un azil (Fr. în text).

Totuși unde era diferența? Purici au și vagabonzii și pisicile. Iar mirosul urinei omului nu este mai supărător decât cel al pisicii. Și dacă e adevărat că odată ce ai dat de mâncare și bani unui vagabond nu mai scăpai de el (așa cum pretindeau unii tineri de la Centrul American) același lucru se întâmpla și cu un animal pe care dacă apucați să-l hrăniți odată aveai toate șansele să-l vezi revenind. La urma urmelor această teamă nervoasă pe care i-o inspira prezența umană nu avea nici o bază logică: primejdia unui atac fizic era infinit mai mică decât aceea de a fi zgâriat sau mușcat de un animal turbat.

Și totuși, într-un fel, femeia îl silea să stea în defensivă ca și cum faptul de a fi ceea ce era ar fi fost o formă de ipocrizie. Se înarma treptat pe sine însuși împotriva agresiunii latente pe care o simțea încolțind în căpățina ei zburlită și murdară ca și în întreaga ei făptură. Făcu un fel de trecere în revistă a întregii situații. Amenințarea nu se adresa de fapt persoanei sale, ci mai curând suveranității pe care o exersa el în micul regat pe care și-l construise — un cuib împodobit cu ingerii lui Borromini, cu plante, cu cărți, cu aparatul de făcut espresso, cu lampa lui de student și cu acuaarele pe care le făcuse având ca model o frunză. De fapt nu făcuse de aceste lucruri în sine, față de aceste fragmente de materie organică sau anorganică, se exercita sentimentul său de protecție. Dacă un pisoi sau un cățeluș le-ar fi stricat, s-ar fi împăcat cu pierderea lor fiindcă animalele nu sînt decât niște copii mai mult sau mai puțin abandonți de Mama Natura, prietena respectată a lui Kant și a sa însuși. Și apoi, orice ar face un cățeluș în camera ta, el nu te-ar putea împiedica să te speli pe dinți sau să-ți pui pijama.

Dacă această *clocharde* îl părea mai strălună decât oricare vietate, asta se întâmpla tocmai pentru că se presupunea că în principiu ei împărțeau împreună o facultate morală, pe care animalele nu o posedă, facultate ce se manifesta la om prin existența unui instinct, care îl menține într-un echilibru permanent, cu lucrurile naturale din această lume, ce-i sînt pe plac fără vreo strădanie anume. Și totuși era greu să crezi în existența generalizată a unei asemenea facultăți morale atunci cînd la numai cîteva pași aveai dovada contrară. Dacă vagaboanda nu ajunsese din proprie voință în starea îngrozitoare în care se afla, însemna că nu mai exista pe lume liberul arbitru, iar dacă dimpotrivă ea fusese aceea care își alesese starea, așa cum Peter începea să bănuie în clipa aceea, atunci era clar că datele liberului arbitru nu erau aceleași pentru toată lumea. Și într-un caz și într-altul, principiile la care ținea se prăbușeau. Iar splendorul „Cunoaște-te pe tine însuși” — după această ultimă experiență devenea de prisos. Era fals să pretindă că exista în el o părțică de umanitate, de vreme ce singurul lucru care-l preocupa pe adevărat printre toate acele speculații filozofice se putea rezuma într-o singură întrebare: cite zeci de minute îl mai separau de dimineața care avea să-l vină în ajutor.

Puțin înaltea zorilor adormi. Cînd se trezi afară era lumină; culcușul improvizat în colțul camerei era gol. O dîră de urină ducea spre ușa de la intrare, care rămăsese deschisă. Bețiva plecase șterpelind clanța din exterior — doar atât — și el se întreba cum nalba izbutise să o desfacă. Avea oare scule asupra ei? Dar în afară de aceasta nu mai luase nimic.

Soarta îi rezerva și alte încercări. Trecînd pe o ploale torențială prin fața chioșcului de la Madeleine fu izbit de titlurile de-o șchioapă care se etalau pe prima pagină a ziarelor de dimineață. Chiar și prima pagină a lui „Herald Tribune” anunța cu litere mari negre: AVIOANE AMERICANE BOMBARDEAZĂ O BAZĂ DIN VIETNAMUL DE NORD. Va să zică făcuseră asta. Și totuși nu-i venea să creadă; trebuia neapărat să verifice și în „New York Times”. Dar ediția internațională a ziarului se

epuizase, astfel că se grăbi să cumpere „Le figaro”: 49 AVIONS U. S. (ayant décollés de trois porte-avions) BOMBARDENT DES INSTALLATIONS AU NORD DU 17-e PARALLÈLE. JOHNSON AUX FAMILLES AMÉRICAINES: ORDRES DE REGAGNER LES ÉTATS UNIS”¹. Aceași știre era dată și de către „Times” din Londra. Nu era chip să scape de ea, așa cum nu se putuse descotorosi nici de vagaboandă din clipa în care îi ieșise în cale.

Colac peste pupază, dentistul îi descoperi o nouă carie. „Halal început de săp-tămână”, își spuse el descurajat. Ieșind din cabinetul dentar dădu peste prietenul său Silly care îl aștepta. Citise ziarele lăsate de Peter și era galben la față. „Se cam strică lucrurile”, zise el. „Dar poate că nu e decît un fapt izolat. Ai noștri pretind că a fost o măsură de represalii”. Peter clătină din cap. „De ce se apucă Johnson să ordone familiilor americane să vină acasă? Vezi unde ne-a adus? — „Da, e adevărat. Johnson ne-a trădat”. — „A trădat țara noastră! Iar noi facem parte din ea. Am afirmat cîndva că dacă se va întîmpla vreodată așa ceva, am să mă omor, și iată că sînt încă în viață.”

„Să mergem în grădina zoologică,” propuse Silly. „Deobicei, asta face bine”. „O.K.” Se hotărîră să se ducă la menajeria din Grădina Plantelor. „Hai să-mi văd ursul”, spuse Silly, are să-ți ridice moralul. E un ursuleț atît de drăguț! Să-l vezi cum își greblează singur frunzele din cușca lui”. Între metrou și autobuz îl aleseră pe acesta din urmă. După noaptea pe care o petrecuse Peter nu mai suporta apăsarea sub-terană. Se așeză pe o banchetă cu bărbia în piept, în timp ce Silly încerca să facă conversație. „Îți mai aduci aminte de bătrînul Benjy? Îmi lăsase moștenire o hartă militară”. „Vrei să spui că a murit?” „Nu, cîtuși de puțin. Dar asta era expresia lui. Mă gîndesc că acum poate că i-a venit și lui rîndul. Căci presupun că vom începe să trimitem trupe regulate, nu crezi?” „Ba da, cred”. „Însă tu și cu mine nu avem de ce să ne facem griji.” „Cum adică?” „Pentru că vorbim franțuzește. Pe cei care vorbesc franțuzește n-o să-i trimită în linia I-a. Chiar dacă recrutează studenți, cum s-a întîmplat în timpul celui de al II-lea Război Mondial. Așa ne vor ține în spatele frontului, la Saigon ca să facem legătura cu personal vietnamez. M-am gîndit la toate acestea vara trecută în timpul campaniei lui Goldwater.” „Nu mă duc pentru nimic în lume!” spuse Peter. „Cum ai să faci? Nu ești nici quaker și nici nu ești înscris în PEACE CORPS?”. „Nu știu, dar de dus, nu mă duc. Asta-i tot ce pot să-ți spun.”

Priviră o vreme la ursul cafeniu al lui Silly, care însă nu scormonea de fel frunzele. „*Ursus arctos* Linné” citi Peter. „Și Aristotel pomenește de el”. Această constatare îl consolă cît de cît. Însemna că existau în lumea asta cîteva lucruri, nu prea multe, indestructibile. Ursul părea trist și somnoros; blana lui cafenie și mur-dară semăna cu un palton vechi și jerpelit. „Pe semne că ar vrea și el să hiberneze, dar paznicii nu-l lasă. Trebuie să distreze vizitatorii.” „Hai să-i facem o mică plăcere” spuse Silly. Și începu să-l arunce alune. Buza de jos a animalului, semănînd cu un încălțător, avansă dezvelindu-i dinții și o limbă mică. Silly descoperi un joc nou: începu să arunce alunele în așa fel încît ele cădeau în afara gratiilor astfel încît ursul trebuia să-și scoată laba afară din cușcă ca să le apuce. „Nu fă asta îl spuse Peter, nu vezi ce scrie aici?” O plăcuță pe care scria cu litere mari, galbene, cuvîntul

¹ „49 AVIOANE US (care au decolat de pe 3 port-avioane) AU BOMBARDAT INSTALAȚII LA NORD DE A 17-a PARALELĂ. JOHNSON OBLIGĂ FAMILIILE AMERICANE SĂ SE INAPOIEZE ÎN STATELE UNITE.”

PERICOL se afla agățată pe cușca ursului. „Oricum nu mă poate atinge spuse Silly”. „Da, dar îl chinuiești!” obiectă Peter. „Cîtuși de puțin. E un joc. Întotdeauna mă joc astfel cu el și lui îi place.”

Peter se simți ușurat cînd în cele din urmă îl părăsiră pe moș Martin. Deși întreaga dimineață își dorise moartea, nu ținea cîtuși de puțin să cadă în ghearele ursului. În avalanșa întîmplărilor de tot felul care se năpustea asupra lui, asta ar fi fost prea de tot. Îi propuse lui Silly să meargă să exploreze labirintul din partea opusă a parcului. Dar nu era un adevărat labirint așa cum sperase. Se cățărară pe un delușor și dădură peste o veche sferă astronomică, cu coordonatele cerești, și o roză a vînturilor. Găsiră ieșirea fără greutate. Înapoindu-se la menajerie trecură pe lîngă un exponat ciudat: era trunchiul unui uriaș Sequoia donat de statul California, prin intermediul Legiunii Americane, „Foștilor Combatanți ai Franței, 1927”. Culcat la pămînt, trupul tăiat al copacului purta pe cercurile sale concentrice, ca pe inelele unui panou de tragere la țintă, niște mici stegulețe metalice cu date hotărîtoare din istoria omenirii: Nașterea lui Hristos, distrugerea orașului Pompel, Carolus Magnus, Debarcarea Pelerinilor în America... Peter rise amar: „Sînt cam în urmă cu evenimentele. Ar trebui să mai pună o plăcuță: 7 februarie 1965 — Unchiul Sam bombardează o țară mică fără apărare.” „Sau poate „începutul celui de al III-lea Război Mondial”” sugeră Silly. Ai văzut, Kosîghin este la Hanoi.” „Puțin îmi pasă mie de al III-lea Război Mondial” spuse Peter. De fapt îi păsa, dar nu de asta era vorba acum.

Silly voi să viziteze și cușca maimuțelor, însă Peter se opuse. „Nu, lasă, mai bine mergem să vedem copacii și plantele”. Îl uimea constatarea că Natura, cu cît se apropia mai mult de uman, devenea mai urîță. Într-adevăr, cu greu ai fi putut să găsești o plantă care să nu fie frumoasă, chiar dacă avea un aspect ciudat și complicat; în schimb maimuțele erau de-a dreptul respingătoare. Ce-ar fi fost dacă trezindu-se într-o bună dimineață ar fi descoperit că arborii, plantele și florile încetaseră să-i mai pară frumoase? Ar fi însemnat sfîrșitul lumii sale interioare... Și poate că asta se și întîmpla în acel moment. Constată plin de amărăciune că grădina avea un aspect jalnic, părăsit, iar straturile ei cu plantele despoluate de frunze și cu plăcuțele verzi de identificare îl amîntiră de un cimitir. „Știați că Linné căutase cîndva un post de grădinar?” „Ce vorbești!” „E cum îți spun. Și nimeni nu voia să-l angajeze,” spuse Peter.

Silly continua să pledeze pentru maimuțe. Ajunseră la un compromis: pentru Peter aveau să meargă să vadă păsările exotice, iar pentru Silly gorilele, babuinii și cimpanzeii. Ajungînd din nou la intrare fură opriți. Ducîndu-se spre labirint ieșiseră fără să-și dea seama din acea parte a grădinii pentru vizitarea căreia trebuia plătit, astfel că acum, dacă doreau să intre, trebuiau să plătească din nou. Silly supărat declară că dacă nu erau lăsați să intre gratuit, aveau să sară gardul. Spre mirarea lui Peter gardianul îi lăsă să treacă.

Trecură pe lîngă un laz plin cu păsări acvatice. Peter recunoscuse cîțiva cor-morani europeni care își zvîntau aripile pe stînci. Era frig și mohorît. Presărate pe mici insule se vedeau tot felul de colibe de lemn însemnate cu stele, cu cercuri — ai fi zis că fuseseră făcute de vreun rus sau finlandez trăznit ce se inspirase dintr-un basm popular. O vulpe jigărită se învîrtea într-un țarc. Ceva mai departe ajunseră

În sectorul lebedelor care pluteau pe apele murdare ale unui râuleț ce era mai curînd un canal. Unele păseau pe iarbă legănîndu-se greoi pe labele lor palmate. „Hei, ia te uită o lebădă neagră!” strigă Silly. „Hai să-i dăm de mîncare”. Aplecat peste îngrăditura de sîrmă, începu să îmbie lebăda care se apropie. Strecurară alune prin ochiurile grilajului observînd-o cum le ciugulea cu ciocul ei de un roșu coral. O lebădă albă cu o labă bandajată se apropie și ea. Silly încercă să intre și cu ea în vorbă, dar după o clipă ea întoarse capul și bătu din aripi cu un aer supărat. Atunci Silly începu să arunce alunele între cele două păsări ca să le asmută pe una împotriva celeilalte.

Sătul de a fi martorul acestui spectacol, Peter ronțai el însuși cîteva alune. În buzunar, înfășurat într-un șervețel de hîrtie găsi o bucăciică de brioadă pe care o cumpărase de dimineață pentru micul dejun și pe care nu dovedise s-o mînce. Mîncă acum o bucăciică. Nu știa mare lucru despre lebede, dar i se păsură cam băcătoase și îl indispușe jocul lui Silly, care ațita lupta inutilă a celor două păsări prizoniere care începuseră să-și umfle zgomotos penele. „Lasă-le și hai să mergem”. Dar Silly continua să le ațite. Ca să le împiedice încăierarea Peter fărâmiță bucăciică de cozonac rămasă și fluieră lebăda neagră, momind-o spre el. Pasărea se apropie, își alungi gîtul ca un furtun de stropit iarba, alungînd un stol de vrăbiuțe. În loc să-i arunce fărîmăturile Peter i le întinse în palmă. „*Qu'ils mangent la brioche*”¹ spuse el tare. În aceeași clipă se simți fulgerat de o puternică durere în partea cîrnoasă a palmei, aceea mărginită de linia vieții. Lebăda îl ciupise cu sălbăticie. Înainte să se fi putut feri simți o altă durere în braț, și apoi încă una. Își auzi propriu-i strigăt: „Au!” Se trase îndărăt de lingă gardul metallic acoperîndu-și fața cu cotul. Îl miră faptul că lebăda nu se ridicase în zbor ca să-și continue atacul. Silly îl ajută să se așeze pe o bancă. Singele îi țîșnea din mînă murdărîndu-i manșetele cămășii, dar cînd își luă inima în dinți și își examinează rana, constată că era mai puțin adîncă decît crezuse. Silly se temuse să nu-i fi sectionat vreo arteră. „În orice caz ți-a atins o vîină. Poate că ar trebui să-ți fac un garou.” „Nu, merge și așa. Dar acum cred că ar fi mai bine să mă întorc acasă.” Acceptă ca Silly să îl conducă cu taxiul. Îi bandajase mîna cu bastele lor care erau curate, dat fiind că avuseseră oră la dentist.

Silly îl lăsă la ușa imobilului și alergă să caute o farmacie de unde se întoarse cu mercurcrom și un pachet cu bandaje sterile. Din fericire perdelele de la ușa Doamnei Puel erau lăsate: Peter nu ar fi avut puterea să răspundă acum interogatoriului ei, în legătură cu dispariția clanței. Curățară rana și o desinfectară vîrsînd toată sticluța de mercurcrom peste ea și aplicînd deasupra un bandaj steril. Apoi Silly îi pregăti puțină cafea și coborî pînă la cel mai apropiat lacto-bar de unde îi aduse sendviciuri și ouă tari, pe care ținu să le plătească din buzunarul propriu. Era plin de remușcări. Aranjă patul lui Peter, care rămăsese răvășit de dimineață. „Acum ar trebui să încerci să dormi”.

¹ „Dați-le cozonac”. Celebra replică a reginei Franței Marie-Antoinette, în ajunul Revoluției de la 1789, cînd i s-a spus că poporul se răscoală fiindcă nu avea pline. (N.tr.)

Peter se afla într-un pat de spital, de bună seamă Spitalul American. Nu-și putea aminti cu claritate nimic din tot ceea ce se întâmplase în ultimele zile. Ultima lui amintire erau ganglionii umflați la subțiori care-l făcuseră să creadă, când se examinase în oglindă, că se îmbolnăvise de ciumă bubonică, într-atît erau de asemănătoare cu cele descrise cu lux de detalii în Decameronul lui Boccaccio. Acum se întrebă dacă nu se afla cumva într-o cameră de izolare și nu putea deloc înțelege cum și cînd ajunsese acolo. Oare venise singur sau îl adusese cineva? Își amintea vag că într-o dimineață plecase de la Sorbona chiar din mijlocul cursului și își mai amintea de momentul în care fusese urcat în mașina ambulanței. Pe urmă, nimic.

Patul lui era în poziție complet orizontală. Camera era goală. Dar fuseseră totuși mulți în jurul lui, pînă mai adineaori, era sigur de asta. Fuseseră bineînțeles doctorii și infirmierele și, dacă nu se înșela, familia Bonfante, care părea destul de îngrijorată. Dar dacă Bonfanții veniseră să-l vadă însemna că nu avea ciumă. Avea impresia că și Silly trecuse pe acolo. Unii dintre vizitatori fuseseră de bună seamă doar în închipuirea lui. Cu siguranță că aiurase, și chiar și acum era convins că încă mai avea febră. Bău puțină apă cu ajutorul unui pai din paharul de pe noptieră.

Încercă să reconstituie șirul întâmplărilor. Se văzu prăbușindu-se pe falanța unei săli de baie a spitalului. După aceea, totul era întuneric. Sub cămașa de noapte a spitalului își pipăi subțiorile: ganglionii se topiseră. Apoi luciditatea îi pieri; firul gândurilor începu iar să i se încurce. Simți că o femeie îi lua pulsul. Dar înainte ca el să-l fi putut pune o întrebare, ea dispăru. Cînd redeschise ceva mai tîrziu ochii avu plăcuta surpriză să o vadă pe Sibila din Delphi. O recunoscu imediat: purta aceeași șepcuță verde cu cozoroc. Venise să-i spună ceva. Avu ciudata impresie că ea mai încercase să-i vorbească și altă dată, nu-și dădea bine seama cînd. Dar tocmai cînd se aștepta ca să-și desfășoare sulul profetic, ea începu să-i zimbească cu o nesfîrșită tandrețe arătîndu-se a fi una și aceeași cu mama lui Peter care și ea ținea un sul de hîrtie în mînă, o felicitare de Sf. Valentin.

Se aplecă asupra lui și-l sărută. „Ei Peter, frumoasă pățanie”, rosti ea trăgîndu-l afectuos de pîr. Tonul glumeț dovedea că era chiar ea, în carne și oase, mama lui, frumoasa Rosamund venită în zbor ca să întreprună dialogul lui cu Sibila. Nu avea să mai știe niciodată ce proorociri erau însemnate pe sulul ei, în schimb mama îi putea spune unde se afla. Ghicise bine: era la Spitalul American. Venise acolo cu o infecție urită; se internase de vinerea trecută; astăzi era Sf. Valentin. „Dar ce anume s-a petrecut?” „Ți-au făcut o injecție cu penicilină, și ai făcut un șoc anafilactic. Nu aveai de unde să știe că ești alergic la penicilină”. Peter deveni bănuitor: nici el nu-și cunoștea această alergie. Nu cumva mamică-sa îl ascundea ceva? Poate că era foarte bolnav, poate avea să moară? Închise ochii ca să reflecteze. Nu, nu putea fi vorba de așa ceva. Dacă ar fi fost pe moarte, ar fi venit și Bob să-l vadă. Și, bineînțeles tatăl său, cu haine negre și cu sprîncene încruntate, căutînd cu tot dinadinsul pe cineva pe care să dea vina, de preferință pe mama lui, frumoasa Rosamund. Așezîndu-se pe marginea patului, Peter imită felul lui de a vorbi: „Nu știați că băiatul nu suportă penicilină?”

„Bravo Peter, înseamnă că te-ai făcut sănătos”, rise mama. „Da, într-adevăr, este exact ceea ce mi-a spus Babbo cînd i-am relatat la telefon pățania ta. Dar eu

nu-mi amintesc să ți se fi făcut vreodată penicilină. Numai aureomicină sau ceva în genul ăsta. De obicei penicilina nu se administrează copiilor."

"Dar atunci ce-am avut, de vreme ce mi-au dat? Eu am crezut că am ciumă!" Maică-sa izbucni în ris. „A fost o mușcătură de lebedă, dragușule. Nu-ți aduci aminte? Ai fost mușcat de o lebedă neagră. Exact ca într-o legendă mitologică". „Lebedele nu mușcă, mamă. Ciupec cu ciocul". „Ce are a face, eu așa spun că mușcă". Încă pășinarea mamei îl obosi pe Peter. „Sînt foarte periculoase", continuă ea. „Doctorul pretinde că, cu ciocul lor, pot să rupă chiar și brațul cuiva. Ai fi putut să te alegi chiar și cu o fractură. Prietenul tău Silly zice că e vina lui". „Într-un fel da, dar nu are nici o importanță. Și... ce anume am avut? — Turbare?" „N-am auzit de lebede turbate, Peter. Și nici doctorul nu a pomenit de așa ceva. Nu: a fost o infecție gravă". Peter încuviință: „Nici nu e de mirare. Apa era poluată. Totuși m-am dezinfectat mereu cu mercurocrom. În fiecare zi". „Da, este ceea ce mi-a spus și doctorul. Se pare că semănai cu un stingător de incendiu¹. Dar el pretinde că ai fi putut să-ți torni și un bidon de mercurocrom fără ca asta să ajute la ceva. Mercurocromul e bun doar pentru rănilor superficiale. Știai asta, Peter?" „Nu, nu știam". Îl durea capul. Ea îi puse mîna pe frunte. „Mai ai puțină febră. Poate că ar fi bine să nu mai vorbești. Uite, am să stau aici și am să citesc". „Ai mai fost pe-aici să mă vezi, mamă?" „Da, ieri. Am venit aici direct de la aeroport, și te-am găsit delirînd". „Oare am să mă fac bine, mamă? Spune-mi adevărat". „Bineînțeles, Peter. Miine n-ai să mai ai nici un pic de febră. Însă cîteva zile tot ai să te mai simți slăbit. Peste toate astea, ai mai avut și căzătura aceea în sala de baie din cauza penicilinei, care s-ar putea să-ți fi provocat o ușoară contuzie. Se lăsă să recadă pe pernă. „O, Doamne! exclamă el, amintindu-și. Spune-mi: continuăm să bombardăm Vietnamul?" Ea mișcă capul în semn afirmativ. Lui Peter îi dădură lacrimile. „Îi urăsc pe militarii americani!" se revoltă el. „Din cîte spuneau, nu bombardează decît obiective strategice". „Și tu crezi asta, mămico?" „Nu 'prea". „Am bombardat cumva Hanoi-ul?" Mama clătină din cap. „Are să vie și asta, fii pe pace. Iar pînă atunci, putem sta liniștiți, cu conștiința împăcată, nu-i așa mămico?" spuse Peter. „Vor să ne obișnuiască cu ideea, mărind doza puțin cîte puțin. În felul acesta se formează ceea ce se cheamă sentimentul de toleranță".

Ea îi netezi perna și îl sili să se culce. Dar în clipa următoare el se așeză din nou în capul oaselor. Acum își amintea totul perfect. „Concertul tău din Polonia este aranjat de Departamentul de Stat, nu-l așa?" Ea făcu semn că „da". „Ar trebui să-l contramandezi". „Ei, Peter, exagerezi! E doar vorba de muzică. Nu are nimic de a face cu politica". „Și apoi nici nu mai am timp. Dacă aș fi știut dinainte, era altceva, dar așa... Un artist nu poate să facă asta". „Încearcă, totuși mamă, trebuie să încerci, crede-mă".

O vreme nu mai vorbiră. Peter moșia. Ceva mai tîrziu o îngrijitoare îl aduse cîna pe o tavă și îl ajută să se ridice în capul oaselor. „E prima ta masă", îl spuse mama zîmbind. „Știu tot. Știu și că ai avut o mulțime de vizite. Au fost chiar siliți să atîrne pe ușa o pancartă cu „Vizita Interzisă". „Dar cine a venit?" întrebă Peter. „Fetița aceea drăguță, Scott. Și, bineînțeles, prietenul tău Silly. E puțin cam într-o

¹ Mercurocromul este de un roșu aprins. (N. trad.).

ureche, băiatul ăsta. L-am cunoscut pe tatăl lui la New York, înainte să mă mărit. Ca să spun drept, era chiar unul din curtezanii mei".

Peter era prea obosit pentru a mai reflecta la consecințele dinastice pe care le-ar fi putut avea situația mărturisită de mama lui. Dacă ea s-ar fi căsătorit cu tatăl lui Silly, cine ar fi fost el? Își dădea seama că frumoasa Rosamund căutase să-l facă să uite de porunca dată, dar asta îi era indiferent fiindcă știa că ea avea să sfârșească prin a ceda, trebuia numai să-i lase puțin timp pentru ca argumentele lui să prindă rădăcină. Ceea ce îl enerva era constatarea că îi trebuia un fiu de 19 ani ca să o convingă că erau lucruri pe care nu avea dreptul să le facă. Dar oare cum putea Bob s-o lase să întreprindă această călătorie sub eticheta Departamentului de Stat? Peter îi compătimea pe amândoi, și în mod special își compătimea mama. Simțea că nu mai are nici un fel de autoritate asupra lui.

"Și cine a mai venit? Hai, mămică, dă-i drumul". „Mi se pare că a venit consilierul tău". „l-au dat voie să intre? Sper că nu." Mai că-sa nu era sigură. „Unii și-au lăsat cartea de vizită. Am impresia că ai enorm de mulți prieteni. S-ar fi putut crede că vin să se intereseze de sănătatea vreunui mare personaglu. În trecut fie zis, portăreasa ta s-a necăjit foarte mult cînd a auzit ce ai pățit. Uite, ți-a trimis și câteva rînduri dorindu-ți grabnică însănătoșire". Peter parcurse cu un ochi distrat scrisorica. „Ai trecut pe la mine?" „Te cred: locuiesc acolo. Sper că asta nu te supără". Peter era dimpotrivă, încîntat. Însemna că oricum plantele lui aveau să-și primească rația de apă. „Foarte curios: închipuie-ți că clanța ușii tale a dispărut. Cum îți explici asta, Peter? Prietenul tău Silly nici nu a putut închide ușa cînd ați plecat. Portăreasa crede că în camera ta a dormit vreun vagabond".

Peter înghiți în sec. Se întrebă ce avea să facă mama lui dacă vagaboanda revenea cumva în timpul nopții. Ideea aceasta îl înveseli într-o oarecare măsură. Ar fi fost interesant să cunoască reacția ei. Dar totodată l se părea neloial din partea lui că fără să o prevină o lăsase cu eventualitatea unei asemenea vizite. Cu atît se simțea mai vinovat cu cît era convins că ea era singura ființă în stare să înțeleagă povestea din noaptea aceea. Dar acum nu era momentul să-i povestească. În loc de asta se gîndi să-i descrie vizita Sibilei din Delphi. „Ce extraordinar! Ce delir minunat!" Părea mîndră de parcă fiul ei ar fi cunoscut vreun cap încoronat. „Îmi închipui că ai avut destul de mulți vizitatori imaginari. Prieteni și neprieteni. Ieri erai cam agitat". „Da, am avut câteva vizite". „Cine erau, povestește-mi!" Peter clătină din cap. — „Hai Peter, te rog!" „Nu, lasă".

Își amintise, îl trecu un fior și își trase întristat cearceaful peste cap. Nu mai avea chef de vorbă. „Te rog mamă lasă-mă puțin singur. Du-te și telefonează că îți anulezi biletul. Vreau să mă gîndesc".

Vizitatorul stătuse liniștit la picioarele patului așteptînd ca el să se trezească. Era un omuleț ce nu depășea în înălțime un metru șaiszeci. Purta o haină de postav neînchelată și guler alb. Părul său cîrlionțat și pudrat — avea oare perucă? — era prins la ceafă cu o fundă gri. Era în puterea vîrstel; în jurul ochilor săi ageri și strălucitori o mulțime de zbîrcituri foarte fine dovedeau intensitatea gîndirii sale. Peter îl recunoscuse din capul locului și se vedea cît de colo că și el îl cunoștea pe Peter, deși se întîlneau pentru prima oară. Încălcîndu-și obiceiurile lui de o viață, strălînul întreprinsese acea lungă călătorie, de îndată ce aflase că Peter era bolnav.

Plecînd din Königsberg făcuse o dublă excepție dat fiind că, — așa cum Peter își amintea foarte bine, — se ferise totdeauna să intre în camera unui bolnav.

„Cînd erați tînăr ați scris o odă închinată vîntului de Vest” spuse Peter, ca să-i dovedească cu cită venerație reținuse toate amănuntele privitoare la el. „*Teoria vînturilor*”, îl corectă omulețul. „Da, bineînțeles, așa e, ce prost sînt, iertați-mă. Din cauza stării mele mi-e capul cam încețoșat. Dar trebuie să vă mărturisesc că nu am citit-o”. „Nu are nici o importanță” răspunse Kant, „Și erați pentru Revoluția Franceză”, își aminti Peter. Dar nu despre aceasta venise să-i vorbească mentorul său. „Mă gîndeam la dumneavoastră chiar ieri”, continuă Peter. Era atît de surescitat că îl avea acolo, încît nici nu-i lăsa răgazul să deschidă gura. „Da, cred că era ieri. În Grădina Plantelor. Mi-am amintit ceea ce ne spusese profesorul nostru că ați spus dumneavoastră despre lucrurile frumoase care există în lumea asta, dovedind că omul este făcut pentru ele și se potrivește cu această lume, iar percepția sa față de lucruri se acordă cu legile percepției sale. Dar cînd ne-a citit asta în nemțește parcă suna mai bine.” „*Die schönen Dinge zeigen an... Ach, ja!*” Kant își lăsă capul în jos și oftă.

„Iertați-mă Domnule, dar aveți ceva să-mi spuneți, nu-i așa?” Omulețul făcu doi trei pași pe carpeta de la picioarele patului și-l fixă pe Peter cu o privire ascuțită, de parcă ar fi fost nerăbdător să știe în ce fel avea să primească mesajul pe care urma să i-l încredințeze. Apoi vorbi cu glas obosit: „Dumnezeu a murit”. Băiatul se așeză pe marginea patului. „Știu asta”, răspunse el. „Și oricum, nu dumneata ai spus-o, ci Nietzsche”. Se simțea în perfectă formă, de parcă i-ar fi luat boala cu mîna. Kant zîmbi. „Da, a spus-o Nietzsche. Și cînd a spus-o nu era nici atît de nou și nici atît de tragic. La urma urmei, omenirea poate să trăiască și fără Dumnezeu”. „Sînt de acord”, spuse Peter. „Eu unul, întotdeauna am trăit fără El”. „Nu, ceea ce am a-ți spune este deosebit de important. Nu m-ai auzit cum trebuie. Așa că ascultă-mă cu atenție și nu uita”. Aținti din nou asupra lui Peter ochii săi pătrunzători. „Poate că ai ghicit și singur: Natura a murit, *mein Kind*”.

În românește de ANDA BOLDUR

ANDREI VOZNESENSKI

**«Ritmul străzilor,
al inimii,
al mulțimii ...»**

MADELEINE FORTUNESCU

interviu cu

ANDREI VOZNESENSKI

în exclusivitate
pentru

Secolul 20

Vouă,
artiști din totdeauna,
arși de vîi de talent,
Michelangelo, Dante...

(Maeștri)

Timpul nu este un aliat al revederilor. Fiecare clipă, fiecare stare sufletească, cu atît mai mult fiecare vîrstă își are o viteză de expunere proprie și irepetabilă. Revederile au un gust searbăd și jarul lor (dacă mai există!) se înteește artificial și cu eforturi.

Avusesem asemenea reîntîlniri cu poeți pe care, odată, îi admirasem nebunește, și mă dezamăgiseră. Se schimbaseră ei? Sau, poate, eu? Cineva, însă, sau ceva se clintise ireversibil...

Acestea îmi treceau prin minte în mașina care spinteca întunericul, gonind spre acea oază de tihnă și liniște care-l Peredelkino.

„Cum e Voznesenski?” — fusesem întrebată, nu fără oarecare invidie, cu opt ani în urmă, de-o tînără studentă. „Cum? E... încîntător”. Un bărbat, nu, un bălat blond, de înălțime mijlocie, zvelt, dezinvolt, cu mișcări iuți și nervoase, cu un obraz mobil, schimbîndu-și nu numai expresia, ci și trăsăturile de la un moment la altul. Un bălețandru scăpărînd de vervă și de spirit, surizător și modest, emanînd acel farmec contaminant, propriu aproape tuturor celor născuți în mai, luna verdei strălucitor și-a tinereții fără bătrînețe... Un Puck al zilelor noastre, îmbrăcat în pulovere desenate și dăruite de Chagall, purtînd discuți „de meserie” cu Le Corbusier și Henry Moore, recitîndu-și versurile în fața lui Picasso, sondînd, în nestăvilită sete de cunoaștere, nebuloasele Lumii, în dialoguri cu McLuhan, Sartre, Heidegger... Dar nu Shakespeare e slăbiciunea lui.

— Dantel! Dantel... Infernul e tot ce iubesc mai mult pe lumea asta. Poate că, instinctiv, am vrut să exprim în Gheața-69 — edificiu conceput din straturi de beton și sticlă — construcția clasică din Infernul, cu inexorabilele sale cercuri. Nici o crimă săvîrșită împotriva conștiinței umane nu dispăre, ci îngheață și se vede.

— Sîi!, sîi!...

— Da, sîi de nouă ori. Interesant acest număr al revistei Secolul 20, tratînd relațiile om-natură. Cînd a fost cutremurul din Tașkent, am zburat într-acolo cu primul avion, și nu în calitate de corespondent special. Vroiam să flu cumva de folos. Au fost niște zile unice, de-o sinceritate totală, de-o abnegație desăvîrșită, de-o comuniune sufletească fără pereche, poate cele mai sfînte zile din viața mea. De curînd, arhitecții din Tașkent mi-au propus

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să fac câteva proiecte pentru oraș, de proporții monumentale. O să-m pară nespuse de bine dacă voi izbuti.

— Deci, te mai interesează arhitectura.

— N-a încetat nici o clipă să mă preocupe. Sint fericit c-am făcut această facultate. Principalul dușman al poeziei este standardizarea și tehnicismul. Ori, ca să lupți cu un dușman, trebuie să-l cunoști. De aceea, consider că viitorul aparține acelor poeți care au o cultură tehnică. Bărbații trebuie să aibă o profesie masculină. Cel mai bun poet al secolului XX, Hlebnikov, descindea în beletristică din matematică. Cred că și poeziile trebuie să aibă o structură asemănătoare cu cea arhitecturală, Muza arhitecturii, o fi ea lirică, dar nu suportă lipsa de principialitate, grafomania și pălăvrăgeala amorfă. Telurile ei sint cinstite, proporțiile ei omenești, și ea creează Opera pentru viața cotidiană și Eternitate în același timp. Esența arhitecturii e metaforică și caracterizează fiecare creație. „Compar, înseamnă că există”, — ar fi putut spune Dante. Și el a fost un Descartes al metaforei.

Nu-mi plac interviurile. Am impresia că sint un fel de interogatorii deghizate. Cred, însă, în afinitățile electice, în sinceritatea dialogurilor izvorite din bună credință, spontaneitate și dorință reciprocă de cunoaștere.

— Când eram mic, mama mă ademenea cu volumașe de poezii, și tata cu îndreptarul tehnic al lui Hütte. Tata proiecta hidrocentrale, dar marea lui pasiune era istoria și arta rusă. Sub o energie contemporană, el ascundea acel intelectualism timid, format în liniștea provinciei ruse și care, datorită ritmului trepidant al vieții de azi, aproape că s-a pierdut. Am început să scriu versuri de mic. La un moment dat, i-am trimis un caiet lui Boris Pasternak. Pe urmă, mi-am făcut un obicei în a-l vizita la prinz, sau seara, când ne ținea pe toți sub vraja monologurilor sale... Să-ți ard o fotografie : „Lui Andriuşa Voznesenski, în zilele când eu eram bolnav și el avea succese bune, a căror bucurie nu m-a împiedicat să-mi simt chinurile.” Acum aş scrie altfel acele prime versuri. Poeziile, însă, își au o viață și o soartă a lor. S-au născut ca atare și nu trebuie schimbate. Istoria nu trebuie simplificată și tu, autor, cu atât mai mult. Poezia nu e un brad de decembrie, cu ramuri egale și cu o stea înfiptă simetric în vîrf. În scrisorile lui Pasternak, există ideea veșnicei încercări a marilor maeștri de-a crea o materie nouă a versului, o formă nouă. Această, niciodată satisfăcută, dorință degajă o neastoiță energie spirituală. Așa s-a întâmplat cu Beethoven, Michelangelo, Maiakovski. Muza rusească a fost întotdeauna publică, confesivă, și nu degeaba unii au identificat-o cu conștiința. Una din trăsăturile poeziei de acum este că se opune standardizării, uscăciunii, stereotipiei de gândire.

După convingerea mea, care datează de multă vreme, dezvoltarea poeziei trebuie să se producă nu atât în lărgime, cât în profunzime ; lărgind auditoriul, ar trebui îngustată poezia. De altfel, dacă elita se măsoară cu sutele de mii, atunci puțin îmi pasă de-o asemenea „elită”. Dar, să lăsăm asta... Vino, să descoperim un mister.

Și Voznesenski, rămas ca prin minune același „fermecător Voznesenski” de odinioară, mă luă de mină și mă conduse pe pragul rusticului său living room ca să ascultăm împreună cîntecul unui... greier.

— Îl auzi ? Nu știu unde se ascunde. Am înnebunit căutîndu-l, dar, în clipa în care cred c-am pus mina pe el, se face nevăzut... Și cîntă, cîntă într-una. Nici nu știu cum poate încăpea într-o ginganie atât de mică un glas atât de mare.

O noapte de larnă, un greiere dintr-o poveste de Dickens și, de toți pereții, rezemate vitralii. Făcute de mina lui...

— De ce te interesează vitraliile, Andrei ?

— Dorm pe pături străine, stau pe scaune care nu-mi aparțin. Uneori, îmbrăcat din import, îmi pun cărțile pe rafturi străine. Lumina, însă, trebuie să fie din producție proprie. De aceea, fac vitralii. Mulțumită ?

— Nu.

— Cu toată stima cuvenită expozitelor prezentate de „Gum” și „Pasaj”, îmi simt pe

să fac câteva proiecte pentru oraș, de proporții monumentale. O să-m pară nespus de bine dacă voi izbui.

— Deci, te mai interesează arhitectura.

— N-a încetat nici o clipă să mă preocupe. Sint fericit c-am făcut această facultate. Principalul dușman al poeziei este standardizarea și tehnicismul. Ori, ca să lupți cu un dușman, trebuie să-l cunoști. De aceea, consider că viitorul aparține acelor poeți care au o cultură tehnică. Bărbații trebuie să aibă o profesie masculină. Cel mai bun poet al secolului XX, Hlebnikov, descindea în beletristică din matematică. Cred că și poeziile trebuie să aibă o structură asemănătoare cu cea arhitecturală, Muza arhitecturii, o fi ea lirică, dar nu suportă lipsa de principialitate, grafomania și pălăvrăgeala amorfă. Țelurile ei sint cinstite, proporțiile ei omenești, și ea creează Opera pentru viața cotidiană și Eternitate în același timp. Esența arhitecturii e metaforică și caracterizează fiecare creație. „Compar, înseamnă că există”, — ar fi putut spune Dante. Și el a fost un Descartes al metaforei.

Nu-mi plac interviurile. Am impresia că sint un fel de interogatorii deghizate. Cred, însă, în afinitățile electice, în sinceritatea dialogurilor izvorite din bună credință, spontaneitate și dorință reciprocă de cunoaștere.

— Când eram mic, mama mă ademenea cu volumele de poezii, și tata cu îndreptarul tehnic al lui Hütte. Tata proiecta hidrocentrale, dar marea lui pasiune era istoria și arta rusă. Sub o energie contemporană, el ascundea acel intelectualism timid, format în liniștea provinciei ruse și care, datorită ritmului trepidant al vieții de azi, aproape că s-a pierdut. Am început să scriu versuri de mic. La un moment dat, i-am trimis un caiet lui Boris Pasternak. Pe urmă, mi-am făcut un obicei în a-l vizita la prinz, sau seara, când ne ținea pe toți sub vraja monologurilor sale... Să-ți arăt o fotografie : „Lui Andriușa Voznesenski, în zilele când eu eram bolnav și el avea succese bune, a căror bucurie nu m-a împiedicat să-mi simt chinurile.” Acum aș scrie altfel acele prime versuri. Poeziile, însă, își au o viață și o soartă a lor. S-au născut ca atare și nu trebuie schimbate. Istoria nu trebuie simplificată și tu, autor, cu atât mai mult. Poezia nu e un brad de decembrie, cu ramuri egale și cu o stea înfiptă simetric în vîrf. În scrisorile lui Pasternak, există ideea veșnicei încercări a marilor maeștri de-a crea o materie nouă a versului, o formă nouă. Această, niciodată satisfăcută, dorință degajă o neostoită energie spirituală. Așa s-a întîmplat cu Beethoven, Michelangelo, Maiakovski. Muza rusească a fost întotdeauna publică, confesivă, și nu degeaba unii au identificat-o cu conștiința. Una din trăsăturile poeziei de acum este că se opune standardizării, uscăciunii, stereotipiei de gîndire.

După convingerea mea, care datează de multă vreme, dezvoltarea poeziei trebuie să se producă nu atât în lărgime, cît în profunzime ; lărgind auditoriul, ar trebui îngustată poezia. De altfel, dacă elita se măsoară cu sutele de mii, atunci puțin îmi pasă de-o asemenea „elită”. Dar, să lăsăm asta... Vino, să descoperim un mister.

Și Voznesenski, rămas ca prin minune același „fermecător Voznesenski” de odinioară, mă luă de mînă și mă conduse pe pragul rusticului său living room ca să ascultăm împreună cîntecul unui ... greier.

— Îl auzi ? Nu știi unde se ascunde. Am înnebunit căutîndu-l, dar, în clipa în care cred c-am pus mîna pe el, se face nevăzut... Și cîntă, cîntă într-una. Nici nu știi cum poate încăpea într-o gînganie atât de mică un glas atât de mare.

O noapte de iarnă, un greiere dintr-o poveste de Dickens și, de toți pereții, rezemate vitralii. Făcute de mîna lui...

— De ce te interesează vitraliile, Andrei ?

— Dorm pe paturi străine, stau pe scaune care nu-mi aparțin. Uneori, îmbrăcat din import, îmi pun cărțile pe rafturi străine. Lumina, însă, trebuie să fie din producție proprie. De aceea, fac vitralii. Mulțumită ?

— Nu.

— Cu toată stîmă cuvenită expонатelor prezentate de „Gum” și „Pasaj”, îmi simt pe

umeri aripile ca pe niște năstrușnice mori de vînt. Lumina nu poate fi cumpărată sau vindută. De aceea, fac vitralii. Mulțumită ?

— Nu.

— Omul e 60% substanțe chimice, 40% minciună și rugină, dar 1% Michelangelo. De aceea, fac vitralii. Mulțumită ?

— 1% da.

Nu știu de ce, dar consider că am anumite drepturi față de un scriitor pe care l-am tradus, că am un soi de ascendent asupra lui. Că mi-e, într-un fel, dator și că, oricît ar părea de ciudat, trebuie să-mi fie recunoscător, măcar pentru faptul că frămîntările, gîndurile, năzuințele lui răsună datorită mie, traducătorului, în limba care mi se pare cea mai minunată de pe pămînt. Consider că aceasta e o deosebită onoare pentru el, indiferent de celebritatea de care se bucură acasă sau peste hotare. Convingerea mea ar fi valabilă și pentru Shakespeare...

— Sînt greu de tradus în românește ?

— Aș minți dacă ți-aș răspunde că nu. Pe alocuri, versurile duminale se desci-frează ca niște cuvinte încrucișate. Pe mine, însă, rebusul mă pasionează. Ești, în primul rînd, un cerebral, eu așa cred, și asta se simte.

— Unii îmi spun că trebuie să-mi citească poeziile cu dicționarul rus-rus în mîină. Totuși, faci o afirmație greșită : nu scriu versuri cu capul, ci cu picioarele. Nu mă tem de echivocul acestei fraze. Poeziile îmi vin mergînd sau, mai precis, ele mă fac pe mine să pășesc. Cînd merg, ritmul străzilor, al inimii, al mulțimii sau al pădurilor devine aproape palpabil. Oare, pentru ce legănatul unei punți din Odesa mi-a imprimat tălpilei ritmul poemului Oza și de ce Bocet pentru două poeme nenăscute a fost dictat cizmelor mele armenesti de-o șosea împlîntată în noapte și cer ? Eu nu știu. Picioarele mele, însă, da.

O fotografie înrămată, pusă la loc de cinste. Ultramodernă. De-asupra unui vitraliu pregnant colorat.

— Proiectul meu de diplomă. Mîndria, slăbiciunea mea. O sală de expoziție...

— Păcat că nu e în culori.

— „Iubiți, poezilor, pictura!...

— ... ea singură ne poate da

pe-o pînză, dragostea și ura

ce-au bîntuit în noi cîndva.“

Zaboloțki. Tot Secolul 20 l-a publicat prima oară la noi.

— Da ? Interesant. De la orele de pictură pornesc plusurile și minusurile formației mele. Mi-e mai ușor să creez vizual. Pictura se adresează prezențaților. Nu-i vorba de metaforism sau de-o „eră vizuală“, căci, din păcate, știm cum e construit ochiul. Cred că studiourilor de poezie nu le-ar strica niște ore de pictură și desen.

Pictură... Arhitectură... Poezie... Greieri... Vitralii... Un Puck modern, un Puck poet... Pionieri din San Francisco, iaponi, pescari, „într-un anumit sens, coautorii poeziilor mele...“

Mașina gonește spre hotel, spintecînd noaptea de iarnă. De ce, însă, în urechi îmi răsună obsedant muzica la Visul unei nopți de vară ?

Întodeauna mi-am spus : „Andrei Voznesenski — secolul XX“ și, poate că nu în-tîmplător, ci, bănuind că, într-o zi, voi ține în mîină o revistă atît de frumoasă ca Secolul 20. Îmi doresc să văd România, să recit într-o primăvară verde și crudă niște modeste poeme. Și, dacă s-ar putea, în traducerea duminale, cu atît mai bine.

Din neant, ca o stranie apariție, la răsucire se iveau Vasili Blajenii. „Născut din albe cărămizi, peste un an s-a îndîltat ca un imens scai, scoțînd pînă și acum lumea din minți cu prezența lui păgînd, extrarațională. Infinite sînt lecțiile sale...“

Da, infinite sînt lecțiile lui Vasili Blajenii...

ANDREI VOZNESENSKI

ȘOSEAUA LUI RUBLIOV

În jurul sanatoriului
Planează motorețele.

La volan îndrăgostiții —
Ca îngerii lui Rubliov.

Ca pe-o frescă de bunăvestire
În albul violent
În spatele lor strălucesc femeile
Ca aripile pe umeri.

Vestmintele le plescăie
Se rup de volan,
Înfigeți-vă-n umerii mei
Aripi albe.

Vol zbura?
Vol fi înghițit?
Ca șolmul?
Ca piatra?

ANDREI VOZNESENSKI

ȘOSEAUA LUI RUBLIOV

În jurul sanatoriului
Planează motoretele.

La volan îndrăgostiții —
Ca îngerii lui Rubliov.

Ca pe-o frescă de bunăvestire
În albul violent
În spatele lor strălucesc femeile
Ca aripile pe umeri.

Vestmintele le plescăie
Se rup de volan,
Înfingeți-vă-n umerii mei
Aripi albe.

Voi zbura?
Voi fi înghițit?
Ca șoimul?
Ca piatra?

Toamnă. Ceruri.
Roșcate păduri.



„Muriți la timp.
Respectați regulamentul...”
Corbii,
 corbii
Deasupra mea răgușesc.

Umblă ca risul lumii
Nespus de treaz
Esenin nespinzuratul
Cu ochii albi.
Promit reglementar
Să mă-ncadrez în timp:
Peste-o mie de ani!



Mamele rămîn orfane.
Copiii le părăsesc.
Ești copilul meu,
 mamă,
 copilul meu părăsit.

În românește de MARIN SORESCU

INTERIOR

Biroul. Fața nevăzută.
Din el lipsește :
garderobul
și Calderon, scrieri alese.
Măria Sa bufetu-alexandrin,
ce-o să mă vire pîn-la gît în rate.
Fotoliul-cotapultă din epoca
„lupta-mpotriva cu...l...t...” Și umbra
icoanei care va să vie :
„Vedeta devorînd draganul”.

Mi-o tot promite Solouhin
și zice-se (o fi, n-o fi)
că-i Teofan Grecul semnată.
Biroul. Un pachet de Kent
lingă răspunsul la ancheta :
„De ce fumez țigări „Racheta“.

Portretul doamnei. Acuarelă.
Natură moartă și nu prea,
nud, dar așa și-așa.
O miniatură. Persană. Veacul III.
Email nemaivăzut de mov.
Stăpîna e-n sufragerie...

Sufrageria! Fața nevăzută.
O perlă! Cred că recunoașteți.
Pe masă : tot ce nu se poate
(urmează lista de bucate.)
Umbra bunicii suferă-n milieul
brodat cu monograme iluzorii.
Păzea,-l dai jos pe tata-mare!
Pianina „Rönisch“.
e a mamei.
Probabil doamna a interpretat
Rahmaninov cu-o clipă-n urmă.
O clapă-i caldă
și puțin lăsată.
(Apasă). O, ce notă tristă!
Acum, ea-i cred în dormitor.
Ne-a auzit și a ieșit să-și pună
cerceii de familie în urechi.

„Lăsați lumina stinsă cînd plecați
și ștergeți-vă pe picioare.
Tavanele sînt noi.
Spălați-vă pe cap în prealabil.“

Și dormitorul. Fața nevăzută.
Ce haos și ce bine-mi pare
nevastă-mea că nu-i aici,
cu umbra Taniei, Nადiei și Ninetel
+ 14 creaturi
din Plața Spaniei.
Ungherul flăcăușetelor uitate!
No.2,
No.3,
și 8 — dar proprietarii se mențin absenți.
Breloloc doamnei și-unde
o rochie aruncată...
Pe semne-a șters-o lar la Aerodromov
să-și facă rost de dimedrol...

Actrișă, actrișă, însă totuși !
Scuzați, e-o treabă mai intimă...

(În vestibulul negru și complex,
Motanul a rămas cu coada-n sus,
în explicabila-i distracție, Musafirul
a luat-o din păcate drept baston.)

Și iată baia.
Dar bizar!
Sub prag lumină și zăvorul pus.
Nu pot să cred! Deschide, Aerodromov!
Așa e-ntotdeauna.
Și apa curge veșnic pe podea.
(Bate). Nimic, nici un răspuns.
(Sinistra bănuială-l urîțește).
O doamne, numai asta nu!...
S-o spargem!
Cînd te gîndești că mi-a șoptit aseară :
„Tu, dacă n-o să vii acasă...”
Iubito! Ce-ai mai inventat ?!
(Forțează ușa.)
O ceruri!
Nimeni. Doar oglinda aburită.
Și cada arhiplină e de-un albastru gol.
Prosoapele uscate, neatînse...

Un glas din zid :
„De ce să mă uzez degeaba
cînd prin ventilator dispar și-așa ?

1973

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

OZA

Calet găsit în sertarul unui hotel din Dubna
(fragmente)

Ave, Oza. Noaptea, locuința,
urlă cîlnii sub lacrimi firave,
răsuflarea ta îmi Imbibă filința.
Oza, Ave...

Sfiata pură luminează...
Cum aveam a ști, eu, cinicul, paiața
că dragostea-i spaimă și groază?
Ave, Oza...

Mă-nspăimint de ești însingurată,
mă-nspăimint mai tare de nu ești,
frumusețea, diavolul și-a dat-o.
Ave, Oza!

Înși, microbi ce locomotivează,
vă rog umblați cu ea mai ușure.
Fie ca nimic să nu-ndure.
Ave, Oza...

Cînd potrivniciile s-au dus,
jalea și-am luat-o asupra-mi, minia,
magnetului — polul nimicnic is,
iar tu cel luminos. Lumină să-ți fie.

Să nu știi cît imi este de dor,
zilele-mi să-ți fie-n veci streine.
Voi trăi fără să știi de mine,
n-ai să afli nici cînd am să mor.
Ave, Oza.

O femeie, la ciclotron —
Ce sveltă-i! Son

ascultă, ca magnetizată,
lumini rotesc prin ea, covrig.
iscind o fragă-mpurpurată
în virful degetului mic.

Brășara-i stă, gălbuie,
înceșoșată, ea,
e-ai și parcă nu e,
ascultă la ceva,

pierdută-i : un răsuflet,
mi-e teamă pentru ea!
Căci fi-va prea tîrziu!
Lîngă zvîcnetul gîtului
de ciclotron 3—10—40.

Știu că oamenii sînt alcătuiți din atomi,
grăunțe, curcubeie de pulberi străluminate,
ori fraze lîvindu-se din litere.

E de-ajuns să schimbi șirul, că sensul
ce-i al nostru, se schimbă.
I s-a spus : ocolește zona!

dar ea

și-a sumes nămile
augurală și solemnă.
E-un rit al jertfirii,
ori îi vine să ne-ntărite ?

„Zoia — o strig — Zoia!...”
N-aude însă. Nimic
nu-nțelege.

Poate c-o cheamă Oza ?

Vuiet de parc ori de mări în ureche :
zac, pe podea, pantofiori, o pereche.

Stingul pieziș aninat de cel drept e
nu-i timp, nici cine, ca să-i îndrepte.

Ce rece-i lumea! Ce beznă azil
Voi, de-abia scoși din picior, sunteți calzi,

stinși, de călcăie, pe dos, sunt căucii,
șterse și semnele fabricii, lucii...

Roșii columbe la mei dau năvală,
treaz rămîn : sîngele-n cap se răscăală!

Ies către plajă : pantofii doar, iată-i!
de parcă stăpîna e-n mări înecată.

Unde ești ? Plaja sub val se strivește,
dansul, înutul acolo-ți priește ?

... Lume metalică, neagră planetă.
Doar pantofiorii aceia regretă,

Ca doi hulubi ling-un tanc, ca la dolcă,
dulci pantofiori în formă de scoică!
[...]

*La Dubna-ntr-un hotel uitat de cineva,
jurnal lipit de cuget, bun rămas.*

*La ce, ținind în palmă fruntea grea
mă mai gindesc la tine-n palid ceas ?*

*Ciudatul verb ți-a fost copilărit,
dar parcă-n inimă ceva tot mi-a lăsat.*

*Zgîriata până a mea fie-mi iertată:
răspundere cumplită m-a cuprins
cînd ale altui-vise le-am atins.
Fie ce-o fi! E șpaltul proaspăt! Gata.*

*Ba poate că, sfios și rău clădit,
stăpînul tău veni-va la fășnit.
Cum te-am citit, așa te-am și lăsat.
Doar Zoiei, numele i l-am schimbat.*

1964

În românește de LEONID DIMOV

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

GHEORGHE GRIGURCU

FASCINAȚIA UMANULUI

Dacă încercăm a găsi un semn sub care se așează volumul de eseuri al lui Vasile Nicolescu, *Starea lirică* (Editura Eminescu, 1975), acesta poate fi „fascinația umanului”; flux neprogramatic, sentimental, capabil a trece, în concepția autorului, peste compartimentările idealului tehnic, peste capitolele istoriei literare, într-un elan unificator: „Există dintotdeauna o fascinație a umanului mai presus de coli, curente, tendințe, dogme și antidogme, o fascinație continuă și tulburătoare, care dimensionează cultura omenească. Elanul umanitar al romantismului francez avea să se exprime și fără manifestul hugolian din celebra prefață la *Cromwell*, inefabilul versurilor lui Edgar Poe nu are o legătură prea strinsă cu sugestiile tehnicii savante a elaborării poemului, propusă de poetul american, Desnos și-ar fi scris răscolitorul poem *The Night of Loveless Nights* și fără *Manifestele suprarealismului* ale lui André Breton”. Exemplificările sînt culese cu largheță din sfera diverselor arte, într-un ansamblu în care un rol însemnat îl revine muzicii: „Hotărîtoare sînt profunzimea inspirației, intensitatea sentimentului, starea de dăruire și superior abandon a artistului. Acestea fac ca programatismul *Cvartetului nr. 1* de Beethoven să se topească în dramatism și inefabil, *Simfonia „Manfred”* de Ceaikovski sau *Simfonia a 4-a* de Mahler, *Darnațiunea lui Faust* de Berlioz sau *Oedip* de George Enescu să cuprindă, în cluda osaturii lor „literare”, accente foarte

pure". O dată stabilit unghiul de deschidere generos al umanului, autorul se ferește a-l utiliza restrictiv, străduindu-se a „salva” porțiuni cât mai întinse ale expresiei artistice de supoziția unei orientări ostile ori indiferente „existenței umane”: „Semnificativ este că și artiști cu o receptivitate mai mare către zonele secunde ale realului, către vis și irealitate, și-au găsit sursele de inspirație tot în sfera umanului. Și norii antropomorfii ai lui Mantegna, din tabloul *Minerva alungind viciile*, și arhitecturile delirant gratuite ale unui Filarete, și gravura fantastică a lui Valverde *Ecorché montrant sa dépouille* (1556), și florile atît de exuberante sau, dimpotrivă, îndurerate ale lui Luchian relevă ceva din parabola secretă și dureroasă a existenței umane”. Orientarea către umanism a artei actuale reprezintă un deziderat ce i se pare lui Vasile Nicolescu a se fonda pe o „fecundă și nobilă tradiție”, ilustrată prin autorii exponențiali ai contemporaneității: „Cu atît mai importantă și semnificativă apare orientarea de plano către umanism a artei și literaturii contemporane. Cu atît mai necesară. Literatura noastră contemporană se sprijină pe opere străbătute de un puternic suflu umanist. Sadoveanu, Camil Petrescu, Tudor Vlanu, George Călinescu, Argehi, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Marin Preda, ca să nu amintesc decît cîteva nume, au dăruit în acest sens opere semnificative. Scriitorii și poeții români de astăzi, însufleșiți de ilustrul exemplu al unei literaturi așezate dintru început pe asemenea temelii, caută să-și desăvîrșească operele în ordinea acestei fecunde și nobile tradiții”.

Iubitor de echilibru, de claritate, de certitudine morală, Vasile Nicolescu evită complicația, interpretarea tortuoasă, obscurizantă, ca și echivocul licențios. Gestul său în asemenea cazuri e denunțarea a ce l se pare enormitate, detaliind, cu o marcată voluptate a informației la zi, fenomenele reprobabile: „O povestire clasică regizată în formula unei parafraze sexualiste, la limita dintre sugestia pornografică și morbidi-tate (v. *Prințesa Turandot* de Carlo Gozzi în ultima versiune pariziană) sau o tragedie antică (*Medeea*) „redimensionată” cu ajutorul unor corale de răgete între pereții celestiali ai bisericii La Sainte Chapelle exprimă, ca să interpretăm cu umor o suges-tie gravă a unui precursor al lui Freud, „analistul sălbatic” George Groddek, specia unui programatism „estetic” propriu mentalității celor alăptați precar în pruncie (v. *La Maladie, l'art et le symbole*, Editions Gallimard, 1969)”. Tehnica insolită e privită mereu pieziș, suspectată de eludare a „sensurilor grave”, a infrastructurii istorice și, evident, a „deschiderii spre viitor”: „Un roman care acumulează, în virtutea celor mai insolite tehnici, fapte mai mult sau mai puțin dramatice, mai mult sau mai puțin trans-figurate, aparținînd unei epoci date, nu va reuși să dea *ipso facto* o imagine realistă a acesteia, asupra adevărului ei, dacă va ignora sensurile grave ale dezvoltării istorice, mutațiile profunde ale conștiinței, deschiderea spre viitor”. În sprijinul vederilor sale e citată Estetica lui Georg Lukacs: „Într-o asemenea reprezentare « dialectică, omul e configurat în mod poetic își poate reprezenta ca adevărat epoca, abia astfel pot asemenea personaje să producă în mod receptiv un catarsis fecund și să educe astfel în vederea conștiinței de sine, pentru a deveni adevărați cetățeni ai epocii lor »”.

Idealului unei arte stenice, raționaliste, salubre îi răspunde între cei dintîi G. Călinescu, căruia i se dedică pagini pline de fervoare și grațitudine, ca unuia ce „reabilitează umanul”: „...Raționalist profund și umanist vibrant, G. Călinescu reabilitează cu patetism și fervoare polemică umanul, acordîndu-l gravitatea și importanța su-cu premă. Fără a ambiționa un sistem de valori cu puțință de a fi detașat de operă, artistul a creat un univers filozofic și estetic tocmai în interiorul și în substanța acestuia, un univers cuprinzător și complex”. Prețuirea acordată autorului *Bietului Ioanide* merge pînă la o incandescentă adorație metaforică: „Evantulul sufletesc al lui G. Călinescu era înfricoșător de întins, și va trece poate multă vreme pînă cînd biograful de excepție

va reuși să deseneze spațiul sufletească acoperit de traiectoria de foc". Claviatura pe care apasă eseistul spre a-l celebra pe marele său dascăl este aceea a genialității naționale: „Ca și la Eminescu, Brâncuși, Enescu, Blaga, aceeași nevoie lăuntrică și patriotică a spiritului de a respira în aerul marelui lumii, aceeași dorință de confruntare nobilă a esenței noastre sufletești, vibrante, pașnice, cu disponibilități nelimitate de exprimare a unor zăcămintе morale și spirituale insondabile". Chiar cînd se întîmplă a-l contrazice, Vasile Nicolescu adoptă un ton discret, evitînd a-l numi: „Bacovia nu-și pozează vocea gravă, nu simulează, nu-și compune, cum a spus cineva, o mască, un stil al suferinței".

Nesatisfăcut cu simpla apelație a „umanului", Vasile Nicolescu încearcă a-i preciza cîteva dimensiuni. În acest sens e discutat bunăoară conceptul de mit. Respingînd cu eleganță, însă răspicat interpretările conform cărora mitul ar fi fost „revelația unor forțe supreme, a unor adevăruri implacabile sau definitive, aflate pe calea visului, a intuiției mistice, a transei hipnotice", natura acestuia e revelată într-un spirit neșovăitor marxist: „În realitate, mitul apare în adevărata sa lumină ca o proiecție fantastică în subiectivitatea omenească a vieții și lumii înconjurătoare, în complexitatea ei naturală și socială. Cînd Karl Marx îl numea pe Prometheus «cel mai nobil sfînt și martir din calendarul filozofic», aducea o laudă nesecatei imaginații omenești, care a creat un simbol al sacrificiului pentru fericirea umanității". Condiția dialectică a mitului apare pe fundalul de o inegalabilă cuprindere al „umanității reale", ca într-o apoteoză: „Răsfrîngerii dramatice sau epice, diferite ipostaze faustiene existente, consonante cu căutările omului modern, cu febra și neliniștea creatoare a acestuia, confirmă încă o dată forța poetică molipsitoare pe care o au miturile, puterea lor de a fascina și influența sensibilitatea umană, dar și disponibilitatea creatorilor de a le îmbogăți conținutul, de a le înnoia și perpetua în eternitate cu ființa unei umanități reale, care suferă sau se bucură, care visează sau cîntă, cu dramele și elanurile ei". Visul e înfățișat ca un antidot al tehnicii „pur cerebrale": „Visul autentic al poetului începe acolo unde sfîrșește tehnica pur cerebrală a declanșării lui", ca un extract existențial „extrem de sensibil": „Visul traduce un fel extrem de sensibil de a participa la existență, de a capta în cuvînt fluxul nevăzut al vieții, de a surprinde și sugera conexiunile cele mai tulburătoare ale lucrurilor, de a încorpora în viziuni neașteptate familialul, căldura sentimentelor, intimitatea vieții sufletești". Un cult al vieții este exprimat ca o contrapondere la noțiunea (presumat închisată) de „literar", în undeale ample ale volubilității, cu aluzii la fenomenele „negative" decelabile *hit et nunc*: „Un exeget al lui Pound, criticul G.-S. Fraser, lasă să se înțeleagă că autorul celebrelor *Cantos* a fost mai mult un poet «literar» decît un poet al vieții. Disociere arbitrară, mistificatoare. De unde această enormă superstiție, străină de psihologia creației? Ce operează aici? Politetea lezuită a celor care suspectează perfecțiunea poetică de exsanguinitate, de lipsa de circulație normală a singelui prin fibrele poeziei, sau incapacitatea lor reală de a sesiza pulsațiile existente? Ce înseamnă, în fond, un poet al vieții? Tautologia criticii e involuntar polemică și se poartă cu aer reverențios pretutindeni ca și în critica noastră. Pot fi poeți, poeți adevărați și în afara vieții, dincolo sau dincoace de tumultul existențial?" Este limpede, în asemenea accente, reflexul unei direcții estetice vitaliste. „Viața" e salutată ca un nucleu magic, ca o poetică explicație prin sine satisfăcătoare: „Pretutindeni aceeași subtilă rotire a inspirației încălînd grunțurile tălnei și neprevăzutul lui. Preocupat să exalte viața sub orice formă s-ar manifesta ea, Apollinairе deschide larg porțile ființei sale tumultului acestuia".

Îmbrățișarea totalizatoare a eseistului nu ocolește însă recunoașterea unor factori specifici, individuali, fără care interpretarea creației ar aluneca în convenție inefficace. Ideea, de pildă, a unei antologii i se pare caricaturală dacă e aservită metodei plebiscitare: „bizară și leșită din comun e antologia organizată pe baza unui concurs-referendum de către Radio-Televiziunea Franceză, *Les Deux cents plus beaux*

poemes de la langue française, cu unele rezultate spectaculoase în privința sugestiilor de restructuring, în direcția clasică a tabloului de valori al poeziei franceze (Ronsard: 12 648 de voturi, Hugo: 8 882, Baudelaire: 7 338, Laforgue 278 etc.)". Actului antologării i se concede statutul de expresie creatoare, bizuită pe o viziune personală ireducibilă: „Antologia rămâne un act de cultură și creație tocmai pentru că e reflexul unei individualități care însumează — sau trebuie să le însumeze în ființa sa — pe toate celelalte". În paralel cu creșterea cuantumului informațional, arta i se înfățișează lui Vasile Nicolescu în perspectiva unei restructurări menite a se concentra asupra „corespondențelor lăuntrice", asupra esențelor inaparente: „pe măsură ce aria cunoștințelor umane se lărgeste, pe măsură ce nevoia de ordonare, de sistematizare a cunoștințelor despre materie, lume, crește, arta — și ne referim aici la aria majoră a timpurilor moderne —, fără a-și căuta un refugiu din fața evidenței, clarității, logicii, rațiunii, lucidității, cum s-ar putea crede pripit, cultivă cu precădere sugestia, simbolul, corespondențele lăuntrice ale lucrurilor". Dincolo de vreun tezim expeditiv, percepția eseistului capătă un spor de acuitate prin atenția sensibilă acordată sugestiei, în același context istoric, judicios explicativ: „Trecerea din macro — în micro cosm, în lumea aparentei nesubstanțe, sub regimul observării științifice riguroase, nu poate să nu provoace și în sfera arte ilărgirea ariei de impresionabilitate a sensibilității umane, nevoia de a a exprima într-un limbaj nou, învestit cu mijloace noi și complexe, această atingere sensibilă cu frumosul. În aceste condiții, sugestia, indiferent de natura și calitatea ei specifică, are proprietatea de a stabili noi relații, de a deschide orizonturi din ce în ce mai surprinzătoare în lucruri". În fine notăm analiza dedicată unor mari personalități literare (cu precădere poeți) care aduce mărturia efortului de adaptare la obiectul particular al creației acestora. Exegețul urmărește acum timbrul inconfundabil al individualității (e drept, mereu cu atenția încordată spre propriul program vitalist-simpatetic). Ezra Pound: „Există în acest pasaj-cheie, ca și în atâtea altele, o voință a iubirii, care încheagă dinăuntrul poeziei lui Pound, o voință nostalgică a luminii, care se răsfrînge tonic asupra ființei. Sentimentul acestei necesități e departe de a fi simulat, de a fi un reflex de cultură. Voința iubirii exprimă complexitatea emoțională a poetului, puterea de a exista ca sentiment, prin sentiment, realitatea sa sufletească". „Henri Michaux e un vizionar tragic, cu aripile arse într-un incendiu de luciditate trăit în examenul minuțios și crud pe care îl face condiției umane, într-o lume a alienării, a lipsei de iubire, a eșecului moral. Rareori refuzul, iritarea fără margini, exasperarea dusă pînă și dincolo de grădă au hrănit o sensibilitate poetică într-o asemenea măsură; de puține ori lirismul tradițional a fost supus unei răsturnări atît de violente, atît de nemiloase, în care pînă și bruma de iluzie și speranță — pîinea cea de toate zilele a poezilor — au putut să fie mistuite cu atîta necruțare, lar cenușa lor să devină avertisment și alarmă". Robert Desnos: „Găsim schițată aici (*Porte du second infini*), poate în linii cam dezarticulate, imaginea neliniștii sale obsesionale, accente ale onirismului său «înnăscut», de tip pasional și vibrant, gustul halucinației, febra vizionară și, mai apăsus de toate, constînta difuză a unui sentiment de spalmă, de teroare surdă. Dar Desnos știe totodată, asemenea lui Rimbaud, să ridă printre coșmare, universul său imaginar se va închea pe nesimțite din contrapunctări transcrise automat: *Mais je suis inventeur d'un téléphone de verre de Bohême et de tabac anglais/en relation directe avec la peur!*" Stilul lui Vasile Nicolescu e (după cum rezultă în bună măsură și din citatele de mai sus) modelat de o dispoziție afectivă, nu o dată „exaltat": „O antologie de acest tip e o carte nouă și fascinantă, un organism miraculos, în care palpită zec și sute de inimi de poeți și ale căror palpații se îngină permanent cu cele ale inimii creatorului ei". „Starea lirică" e în cazul de față magnetul care se silește a atrage ideile generale ale „umanului", a le acorda cu propria-i aspirație.

OPERE REPREZENTATIVE ALE CULTURII ROMÂNEȘTI ÎN CIRCUITUL VALORILOR UNIVERSALE

„ISTORIA LOGICII” de Anton Dumitriu care a văzut lumina tiparului la Editura Didactică și Pedagogică în anul 1969 și a fost recent reeditată (1975) se află în curs de apariție în versiune engleză, la prestigioasa editură „Abacus Kent” din Anglia.

„SECOLUL 20” este onorat să prezinte câteva fragmente din acest „Opus Magnum al istoriei logicii”, cum l-a numit Profesorul Haskel B. Curry (de la Instituut voor Grondslagenonderzoek en Filosofie der exacte Wetenschappen der Universiteit van Amsterdam); „cea mai completă dintre istoriile actuale ale logicii” (Prof. Vicente Muñoz Delgado, Universitat de Salamanca), „o operă față de care nu există termen de comparație” (Prof. Dr. Borsari, Università degli studi di Ferrara).

Autor a numeroase lucrări din domeniul logicii, istoriei filosofiei și teoriei sistemelor, profesorul Anton Dumitriu, pionier al logicii matematice în România, înscrie, cu acest titlu, un nou succes al reflexiunii științifice românești contemporane.

"SCIENZA"
(RIVISTA DI SCIENZA)
Rivista internazionale di scienze scientifiche - International Review of Scientific Synthesis
DEI

"SCIENZA"
(RIVISTA DI SCIENZA)
Rivista internazionale di scienze scientifiche - International Review of Scientific Synthesis
DEI

Histoire de la logique (Première Partie) - A. DUMITRESCU
 Relation organisme-cerveau et système nerveux central
 Herz - Holubinski, salle audio électronique
 Aristotele - a Biologist - J. M. OPPENHEIM
 Algorithmic Aspects in Computer Systems Analysis
 Telesio Bruno - Campanella

DURUPTU... avec un résumé en
publié Socialiste Roman
390 p. avec un résumé en
l'auteur cherche à prouver
l'existence d'un système par
les connaissances obtenues par
A cet effet, il le système
diagnostic russe expose
logique russe de Russell et
l'analyse critique, qui son
exclut. Il le e
présenté

ANTON DUMITRIU

[illegible]

HISTOIRE DE
(Préface rédigée par la rédaction de la revue «*Diogenes*»
De Rivista

Estratto dalla Rivista
IL DIALOGO
 Quateroni Europei di Dialoghi

ANTON DUMITRIU

PERENITATEA RAȚIUNII

exclusivitate pentru
Secolul 20

Fiecare epocă, ba, putem spune, fiecare civilizație își are propriul ei mod de a gândi marile probleme pe care și le pune inteligența omenească, și propriul ei mod de a le rezolva. Este de-ajuns să comparăm filosofia ce s-a dezvoltat în trei civilizații antice, cum sînt aceea chineză, indiană și grecească, pentru a ajunge la concluzia aceasta.

Totuși, pătrunderea în galaxia de idei a acestor moduri de a filosofa nu este un lucru ușor pentru omul modern, fiindcă îi pretinde un efort de eliberare de propriul său mod de a gândi. Sîntem înclinați, implicit sau explicit, să credem că grecii vechi gîndeau ca și noi, și căutau exact ce căutăm noi, oamenii epocii atomice. În felul acesta, în loc să-i înțelegem pe greci, ne înțelegem și ne explicăm pe noi înșine prin ei, ca urmași ai acestor oameni minunați.

Civilizația grecească a avut însă punctele ei cardinale, pe care noi le-am părăsit, adoptînd o altă orientare și alte idealuri conforme cu condițiile timpului nostru. De aceea interpretarea filosofiei grecești suferă, în general, de o deformare, fiind tradusă în termenii filosofiei contemporane. Ajungem astfel, prin această atitudine, să-l punem pe greci să facă filosofia noastră.

Această idee, sub o formă sau alta, a fost enunțată de unii istorici, fără să putem afirma că ea i-a condus la rezultate cu totul deosebite, tocmai fiindcă nu au reușit să se mențină, printr-o luciditate continuă, în atmosfera mentală a lumii helenice. Vom da un singur exemplu. Fustel de Coulanges scrie în «Introducerea» la cunoscuta lui lucrare *La Cité Antique*, următoarele: «sistemul nostru de educație, care ne face să trăim din copilărie în mijlocul grecilor și romanilor, ne-a obișnuit să-i comparăm fără încetare cu noi, să-l judecăm după noi și să explicăm revoluțiile noastre prin ale lor». Totuși nici lucrarea acestui autor nu este lipsită de suprapuneri moderne peste modalitățile de gîndire și de viață ale vechilor greci.

Pentru noi, o analiză a filosofiei grecești, în particular, va trebui să explice ideile ei fundamentale prin cadrul în care ele au existat și nu prin valorificarea pe care i-o acordă sau nu raționalismul modern.

În cele ce urmează, vom schița câteva din ideile fundamentale ale filosofiei grecești, care, o dată lămurite, vor putea forma, credem noi, o bază de înțelegere pentru toate liniile de forță ale acestei filosofii.

Primul lucru pe care îl vom remarca aici este o caracteristică esențială a gândirii filosofice grecești, care consistă din filiația continuă și unică a filosofilor între ei. Nu există nici un singur filosof grec care să apară singuratic — *sporadin* —, ci fiecare a avut ca «profesor» (termenul nu este perfect adecvat) pe un filosof anterior. Posedăm mai multe liste ale acestei filiații, întocmite de exegeți și istorici vechi ai filosofiei, intitulate «Succesiunea filosofilor». Am arătat, în *Filosofia Mirabilis*, că termenul grec care desemnează «succesiunea» este *diadohé* — διαδοχή — și care înseamnă în primul rînd «moștenire». Ideea de moștenire, prin care se făcea filiația de care vorbim, indică în mod indiscutabil că prin această «succesiune» se transmiteau învățăturile, iar acestea constituiau un capitol comun și unitar, și de aceea erau o *diadohé* — o moștenire.

Nu ne putem referi la toate aceste liste, pentru a documenta afirmația noastră (de altfel ele se completează reciproc). Vom aminti numai «succesiunea» dată de Sotion și consemnată de Diogene Laerțiu (*Viețile și doctrinele filosofilor*, I, 15). Sotion statuează două succesiuni: 1) succesiunea ionică, începînd cu Thales; 2) succesiunea italică, începînd cu Pitagora. Toți filosofil au învățat unli de la alții, începînd sau de la Thales sau de la Pitagora. Ni s-a transmis informația că Pitagora a fost discipolul lui Pherekide, iar acesta din urmă a trăit în timpul lui Thales. Diogene Laerțiu ne oferă chiar o scrisoare adresată de către Thales lui Pherekide. Istoricii filosofiei au stabilit locul lui Pherekide în istorie, după fragmentele rămase de la el, reieșind astfel că el face trecerea de la teogonia lui Hesiod la învățătura lui Thales. Filiația filosofilor greci este deci neîntreruptă: toți se trag dintr-o aceeași sursă inițială, care este unică, de la Thales-Pherekide pînă la Platon și Aristotel și urmașii lor. Această filiație, care trebuie interpretată, după cum am spus, ca o «moștenire», formează coloana vertebrală a concepțiilor grecești. Faptul acesta ne apare ca fiind absolut decisiv pentru înțelegerea filosofiei grecești, și ne pune la îndemînă posibilități vaste de a interpreta pasaje mai obscure sau uneori imposibil de descifrat, prin pasajele altor filosofi, unde aceleași idei sînt mai clar explicate.

O asemenea filiație — *diadohé* — nu mai poate fi regăsită în filosofia europeană în nici o epocă, nici măcar în evul mediu, care apare totuși atît de unitar în ideologia lui.

Vom putea acum să lămurim această unitate, descoperită în «succesiunea» filosofilor, prin obiectul filosofiei grecești. Care este acest obiect? Aristotel ne înfățișează într-un mod categoric că acesta este *Ființa*: τὸ ὄν ἢ ὅν tradus de latini prin *ens inquantum ens*). Iată textual ce scrie el (*Metafizica*, I, 1028 b): «Obiectul veșnic al tuturor cercetărilor trecute și prezente, întrebarea ce se pune totdeauna [este]: Ce este Ființa?» Același lucru îl găsim și la Platon, dar îl aflăm afirmat cu toată puterea la Parmenide (pentru a nu mai cita pe alții). Iată fragmentul Eleatului (H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, Parmenide, fr. 4): «Vino acum, îți voi spune care sînt cele două căi de cercetare, singurele care pot fi gîndite. Ascultă cuvîntul meu și păstrează-l bine. Una [arată] că [Ființa] este și că este imposibil pentru ea să nu fie. Aceasta este calea convingerii, căci ea este însoțită de Adevăr. Cealaltă [cale] însă afirmă că [Ființa] nu este și că nu este necesar ca ea să fie. Această cale, îți spun, este o cale pe care nimeni nu poate să afle nimic. Căci non-existența nu poți nici să o cunoști — este imposibil — nici să o exprimi».

De la început și pînă la sfîrșit, filosofia vechilor greci este unificată prin nucleul ei central, obiectul tuturor eforturilor și năzuințelor filosofice, care este *Ființa*. Dacă vrem să înțelegem filosofia grecească, atunci trebuie să descifrăm, în toată profunzimea și subtilitatea ei, ideea de *Ființă*. Fără această primă și fundamentală cercetare — ce era *Ființa* pentru greci? — exegeza filosofiei grecești are alt obiect decît filosofia grecească. Adevărul este că în timpurile moderne prea puțini filosofi au examinat *Ființa* ca obiect unic și veșnic al filosofiei grecești.

În *Filosofia Mirabilis* am examinat mai de-a-proapie acest *ens in quantum ens* al grecilor, și am arătat că *Ființa* nu este categorială și nici nu este un concept. Nu vom reveni aici asupra acestei chestiuni. Vom privi însă aceeași problemă din alt punct de vedere, pentru a descoperi un echivalent al *Ființei*, prin care vom căuta să pătrundem în lumea de idei a grecilor.

Am văzut mai sus că Parmenide spune că drumul cunoașterii este acela care conduce la *Ființă*, și cunoașterea obținută pe această cale este însoțită de Adevăr. Aristotel ne comunică două lucruri — pe linia acestei filiații de care am vorbit mai sus — și care lămuresc mai bine aforismul Eleatului. Mai întîi s-a văzut că obiectul tuturor cercetărilor filosofice, din toate timpurile a fost *Ființa* — așa afirmă Stagiritul. Dar tot el spune (*Metafizica*, IX, 10, 1051 b): «*Ființă și Neființă se spune: mai întîi despre diferite forme ale categoriilor, apoi despre potență și actul acestor categorii (...); și în fine, în sensul de adevărat și de fals, care este sensul lor de căpetenie*».

Prin urmare, a căuta ce este *Ființa* înseamnă, în filosofia grecească, în primul rînd a cerceta ce este Adevărul. Putem deci enunța afirmațiile lui Aristotel astfel: obiectul filosofiei a fost, din totdeauna, *Ființa*; *Ființa* este Adevărul; deci obiectul filosofiei a fost, în lumea grecească, căutarea Adevărului.

Dealtfel, Aristotel are grijă să ne-o spună el însuși, pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra scopului cercetării filosofice (*Metafizica*, II, 1, 993 b): «De aceea nu fără motiv filosofia se numește știința adevărului».

Analiza noastră ne-a arătat (și nu am putut dezvolta toate argumentele de care dispunem), că filosofia grecească avea un obiect unic, constituind obiectul unor cercetări veșnice, și acesta era *Ființa*, echivalentă, în sensul ei principal, cu Adevărul.

Așadar, cercetarea filosofică avea la greci drept scop Adevărul.

Ideea de *Ființă*, în sensul grecesc al cuvîntului, este mai greu accesibilă mentalității filosofice moderne. M. Heidegger a încercat o apropiere de acest obiect etern al filosofiei grecești, dar rezultatele la care a ajuns, oricît de interesante ar fi, sînt discutabile — și sînt discutate — tocmai fiindcă el vrea să le integreze filosofiei europene actuale, care are cu totul un alt obiect.

Ideea de Adevăr este mai puțin străină gîndirii contemporane, și de aceea ne vom apropia de această idee, pentru a descifra natura filosofiei grecești și obiectul ei.

Ce este Adevărul? Este vorba, desigur, de Adevărul filosofic al grecilor.

Să ne amintim mai întîi că ei cunoșteau foarte bine adevărurile științifice și au reflectat cu multă atenție la natura acestora, ca dovadă că și Platon și Aristotel ne vorbesc despre ele. Platon acordă adevărilor matematice o stare existențială intermediară între lumea aparențelor și lumea ideilor și nici Aristotel nu le acordă mai mult decît un statut de «abstracțiuni». Deci Adevărul filosofic, obiectul etern al filosofiei helenice, este altceva decît adevărul științei. Care este natura acestui adevăr?

Martin Heidegger a încercat în lucrarea sa *Sein und Zeit* să identifice această natură prin etimologia cuvîntului care desemnează Adevărul în limba grecească. Acest cuvînt este *Aletheia* — ἀλήθεια = Adevărul. El descompune acest cuvînt în *lete*, λήθη care înseamnă ascuns, și particula privativă *a* (ἀ), astfel că *Aletheia* devine —

neascunsul», «descoperitul», lucrul către care cercetarea filosofică se îndreaptă pentru a descoperi, a dezvălui. Nu este vorba de o descoperire, în sensul, de exemplu, al unor descoperiri matematice, ci de ridicarea vălului de pe ceea ce era ascuns.

Interpretarea lui Heidegger a fost contestată de mai mulți autori, cum este, de exemplu, Paul Friedländer (*Platon I*, Berlin, 1964).

Noi nu contestăm etimologia lui Heidegger, ci afirmăm numai că ea este parțială și nu reprezintă, în orice caz, ceea ce este esențial în *Aletheia* grecilor. Părerea noastră este valabilă dacă își găsește reflexul semnificativ imediat în concepția filosofilor greci, altfel riscăm să ne înstrăinăm de această concepție, de care tocmai vrem să ne apropiem.

Cuvântul *lete*, de care se servește Heidegger, are ca sens principal «uitarea». Adăugându-i particula privativă «a» se formează substantivul *Aletheia*, care este exact «non-uitarea». Prin urmare vocabula care desemnează Adevărul filosofic în limba grecească este «neuitarea», «ceea ce nu se uită», ceea ce este prezent în mod permanent în conștiința aceluia care cunoaște *Aletheia*. Un asemenea Adevăr nu are nimic de a face cu memoria care uită, căci el este «ceea ce nu se uită». *Aletheia* depășește cadrele spațio-temporale ale adevărului științific, ea are un caracter de eternitate, pe care îl atinge cel care o cunoaște.

Ideea de «neuitare» ne conduce în mod nemijlocit la concepția lui Platon a «reminiscenței». După cum se știe, după filosoful grec, omul a cunoscut odată Adevărul, dar, printr-o «cădere» din lumea zeilor, l-a uitat, și întreg efortul și preparația filosofului este de a-i «reaminti». Aceasta este faimoasa teorie a «reminiscenței» = *anamnesis* — ἀνάμνησις. Să vedem mai de aproape ce este această «reminiscență» această «amintire».

Dacă descompunem cuvântul grecesc în elementele lui semnificative găsim: *mnesis* (μνήσις) care înseamnă amintire; Platon formează cuvântul *an-a-mnesis* prin adăugirea la *mnesis* de două ori a particulei negative *a* (prima devine *an* în fața unei vocale). Prin urmare ceea ce s-a tradus prin «reminiscență» sau «amintire» are exact sensul «non-neamintirea» sau «non-uitarea». Cu aceasta *Aletheia* și *anamnesis* sînt într-un perfect acord și înseamnă același lucru: depășirea memoriei, act prin care intelectul realizează o stare existențială dincolo de istorie, unde nu există nici amintire și nici uitare. Această stare este denumită de Platon „lăcașul zeilor”.

Epoca noastră a preluat de la greci numai adevărul științific pe care l-a dezvoltat la dimensiuni fantastice. Filosofia arabilor, a evreilor și a evului mediu a preluat *Aletheia* grecilor în condițiile propriilor lor condiții istorice. Raționalismul modern a neglijat total *Aletheia*, și a preluat adevărul logico-matematic, cunoscut foarte bine grecilor, și pe această linie se poate spune, pe bună dreptate, că sîntem moștenitorii lor. Pe această bază logicistă s-a dezvoltat întreaga gândire filosofică, de la Descartes și pînă în zilele noastre.

Descoperirea însă și a Adevărului filosofic al grecilor nu va fi decît un cîștig pentru filosofie în general, chiar dacă ar rămîne numai o descoperire arheologică. Pentru aceasta însă va trebui ca un alt Orfeu, venit poate tot din regiunile trase, să meargă după o altă Eurydice — *Aletheia* în Infern, adică în obscuritatea unei lumi pierdute. Dar pentru a readuce la lumină *Aletheia*, Eurydice va trebui să lase din starea în care se uită și se reamintește, adică să intre în eternitate, cum credeau grecii.

ANTON DUMITRIU

HISTORY OF LOGIC

THE STRUCTURE OF ARISTOTLE'S LOGIC

We have seen that Aristotle granted *eidos* an ontologic character. But, as shown above, he denotes essence by various other names, which will be further explained.

First, he also called essence — τὸ τί ἐστι — that which exists, thus pointing to the existential character of essence, an ontologic character.

The measure of essence is *esse* = to be, it is existence. That which exists is intelligible, and something is intelligible in so far as it exists.

Truth has an ontologic nature, and it is concentrated in essence, in *εἶδος* — in that which exists, τὸ τί ἐστι.

Hence the Aristotelian formula (*Metaphysics*, II, 993 b): "A thing has as much truth as existence it has" — ἕκαστον ὡς ἔχει τοῦ εἶναι οὕτω καὶ τῆς ἀληθείας, which the Scholastics will keep repeating; *unumquodque tantum habet de veritate quantum habet de entitate*.

Stress should be laid on the fact that the notions of *εἶδος* and *ὅλη* — essence and matter — imply a certain relativity: what is essence on a certain level becomes matter on a different one. This relativity accounts for the already quoted Aristotelian utterance "as much truth as existence", since in the Stagirite's conception such levels of truth and existence make up a vertical hierarchy starting first from matter — *quod act*, pure existence, pure truth.

Let us now proceed to clear up another aspect of the notion of essence. In Aristotle's view another acception of *eidos* is the universal, τὸ καθόλου. The object of knowledge is essence — *εἶδος* — which appears as the universal. Essence only, not the individual is apt to form the object of knowledge in general. In opposition with what is individual, essence appears as the universal. Hence Aristotle's

* Conclusion of the chapter "Aristotle's Logic" (*History of Logic*, English version)

view according to which there is no science but of the universal (that is of essence): δ'ἐπιστήμη τοῦ καθόλου (De Anima, II, 5,417 b). This formula is also to be found in the Middle Ages with Scholastic logicians: *scientia est universalium*, or, with an equivalent formula — *Nulla est fluxorum scientia*: there is no science of the transient (ephemeral) things.

The essence thus considered under its universal aspect brings into evidence its perennial character; it is everything which is not variable and perishable in the individual. Because individuation is achieved by accident, not by essence.

The individual is transient, as existence, but the universal is perennial, eternal, incorruptible.

Science, Aristotle says, deals with the everlasting, and only the universal is everlasting: "Because the object of science is what exists for ever, or as a rule, and the accident does not fall under any of these categories" (*Metaphysics*, XI, 8, 1065 a).

Under the form of the universal, essence will be given another definition, which has already been hinted at (*Analytica Posteriora*, I, 4, 73 b): "I call universal — τὸ καθόλου — what belongs [as a predicate] to all [contained in this universality] and because they are what they are; hence it obviously results that the universal necessarily — ἐξ ἀνάγκης — belongs [as a predicate] to its objects — τοῖς πράγμασιν".

Two things result from this: that the universal is *what is being predicated about several ones*; that this predication is necessary.

Predication may be divided into two large categories: the essential and the accidental one. For instance, in the assertion "man is bipedal" the predicate is καθ' αὐτὸ (essential), as it is contained in the essence of the concept, therefore the predication is essential; in the predication "man is instructed" instructed is only an accident — συμβεβηκός — so here we have to do with an accidental predication.

We notice that without the distinction between accidental and necessary predication, it is not possible to understand the necessity deriving from the universal.

This is where the deficiency of the whole of symbolic logic lies; not conceiving the universal as essence, it lacks the force to deduce, unless by means of accidental predication. This was underlined by J. Vuillemin, when writing, with reference to the relation of appartenance between an element and the class it belongs to (in the logic of classes, where the universal is reduced to its extension): "This is sufficient to show the inadequacy of the mereologic conception to translate Aristotle. Indeed, it cannot ensure the discrimination between substantial and accidental predication" (op. cit. p. 58).

Essential predication is necessary — ἐξ ἀνάγκης; everything belonging to the universal, and about which the universal is being predicated is necessary.

Let us now underline another aspect of essence — εἶδος that is form — ἡ μορφή. In Aristotle's view essence is form, granting the object it is incorporated in, its structure and function. Form is the formal cause of the object under consideration. The identity of essence and form is explicitly stated by Aristotle (*Metaphysics*, VII, 7, 1032 b): "By form I mean the essence of any existant, and its first substance". In other words, essence has the power of forming the matter, in the sense of endowing it with the structure and the function of a determined object.

The aspects assumed by essence in Aristotle's conception may be summed up as follows:

- τὸ εἶδος = essence — the intelligible aspect
- ἡ μορφή = form — the formal aspect
- τὸ τί ἐστι = what is — the ontologic aspect
- τὸ καθόλου = the universal and predication aspect
- ἡ ἀνάγκη = necessity

2. Logic of the Universal

Aristotle has pointed out that there is no other science, but of the universal. Thus, logic, *qua* science, must also be concerned with the universal. It has already been explained in what sense logic is a science in Aristotle's conception.

It studies the universal under all its aspects. Being preeminently a science of the universal, logic is thus the science of essence; logic is the science of the intelligible; logic is formal; logic is the science of Being, (ontological aspect); logic is the science of predication; logic is the science of the necessary.

Yet, as already pointed out, logic as a science differs from other sciences, having an altogether specific character in Aristotle's views. Logic is indeed the beginning of all other sciences. How can such a standpoint be accounted for? Let us resume the concept of essence — *εἶδος*.

The notion has several inter related connotations, deriving from the verb *εἶδω*, infinitive *ἰδεῖν* = to understand, to contemplate, to know. One has to do with the essence which is being known, the same as in the process of viewing light, that is directly: the intelligible is immediately perceived by an act of the active intellect. The meaning of Aristotle's explanation is this: thinking is similar with sensibility (*De Anima*, III, 4, 429 a) — *εἰ δὲ ἔστι τὸ νοεῖν ὡς περ τὸ αἰσθάνεσθαι*.

Or, as Aristotle further explains, "the intellect behaves in the same way towards the intelligibles as sensibility towards the sensibles: *καὶ ὁμοίως ἔχειν ὡς περ τὸ αἰσθητικὸν πρὸς τὰ αἰσθητὰ αὐτῷ τὸν νοῦς πρὸς τὰ νοητά*."

The idea of relating the sense of "seeing" to that of "knowing" is worth underlining, as it also appears in Indian philosophy. The Indian word *Vedas* comes from the vocabulary *Vidia*, meaning in Sanskrit -science-, but also sight, wherefrom the verbs: *εἶδω-ἰδεῖν* = to see (in Greek), and *video-videre* (in Latin).

In other words, the active intellect — *νοῦς ποιητικὸς* — contemplates, it immediately sees the essences, and so it cannot be different in nature from the intelligible, which is the locus of all the intelligibles — *εἶδος εἰδῶν* (the essence of essences). It sees the *eidos* and, the same as only light can be seen (and it is of the same nature with what it sees) is it light. This is why Aristotle will consider the active intellect to be "light like" *οἷον τὸ φῶς* (*De Anima*, III, 5, 430 a).

In the act of contemplating the essence, the intellect fuses with the intelligible, and so in Aristotle's views "to know" means "to be". It is a sort of possession of truth, an act of fusion with it, the action of mastering it; in the act of knowing the essence, the active intellect becomes itself essence, absorbing it, and the noetic act becomes an ontologic act.

One can thus understand why Aristotle didn't consider logic to be a science like the other sciences. If all sciences require principles, which must be prior and better known than the demonstrated truths, all sciences also need a science to play the part of a principle in relation to them, and such a science is logic. "While logic, *qua* principle-science, has the intelligible principles as its object. The logical is the intelligible; the apprehension of the logical principles by the active intellect makes up these laws — through the identification of the *Noûs* with the intelligible, it causes the intellect to become these very principles. The reflection of these principles in the passive intellect supplies the abstract laws of logic."

Generally speaking, the structure of the *Organon* has not been given the importance it deserves, something usually overlooked being the fact that Andronicus of Rhodes, its editor in the first century B.C. significantly set it at the head of Aristotle's extant works. However, as resulting from our analysis, — and this will be further explained — both the structure of the *Organon*, as a whole, and the fact that it provides the opening of the Stagirate's *Opera omnia* are not accidental.

Actually, as already demonstrated by us before, logic has to be considered the original-science of all sciences; its exact place with regard to any other particular science being that held by the principles of each other science with regard to the truths it demonstrates; consequently, logic should be viewed as the source-science of all sciences, its truths having no need of being demonstrated, being apt to be directly apprehended by the active intellect.

Indeed, the special position held by logic entitles it to occupy the first place among all sciences. Andronicus of Rhodos — as all philosophers in the epoch and afterwards — preserved this order out of respect for tradition, even if not grasping its full sense any longer. Only the Scholastic philosophers understood it, in the very essence of its logicity, as we shall show further on, "that one must start from logic" — *oportet a logica incipere*.

The structure of the *Organon* entirely confirms these characteristics which are to be found in Aristotle's logic. As known, it falls into the following six treatises:

Organon

1. *The Categories*;
2. *On Interpretation*;
3. *Analytica priora*;
4. *Analytica Posteriora*;
5. *Topica*;
6. *On Sophistic Refutations*

Let us now consider the reason of such a division of logic.

The categories form the object of the first treatise of the *Organon*. Aristotelian logic is concerned with the study of form, in the sense already discussed; the forms are essences, and under their aspect of ultimate universals — *genera generalissima* — they appear as a table of categories. Accordingly, this is the maximal material, directly grasped, that is to say the universals, and it is from this inventory of universal categories that one must start, *qua* source and original principle.

This table of categories, as an original necessity of knowledge, was a fundamental concern of the greatest philosophers. Kant did so, making up a new system of categories, and so did Hegel, Husserl etc.

But that is not all; such maximal forms are also to be found in Chinese logic, while Indian logic starts with the enumeration of all categories — *padhartha* — the classic treatise of Indian logic — *Tarkasamgraha* — being mostly a treatise on categories.

On Interpretation i.e. the second treatise of the *Organon*, is concerned with the study of judgement and its expression, the proposition. In a judgement, we have to do with a predication signified by the simplified copula "is" which the Scholastics called *syncategoremata*, that is vocables without a definite sense, assuming different meanings in keeping with the context. Indeed, what any judgement expresses is an idea of predication, and this belongs to the universal. Thus as Aristotle and all his commentators have put it, judgements and syllogisms are constructed with the verb *ὑπάρχειν* — "to belong" or to use another word of the same meaning — *κατηγορεῖσθαι* — "to be predicated about". But what can be "predicated about"? Aristotle says: *καθόλου δὲ λέγειν ὃ ἂν κατὰ παντός τὸ ὑπάρχει καὶ καθ' αὐτὸ καὶ ἡ αὐτὸ* I call "universal" what can in itself belong to all [falling under the respective genus] and in so far as it is what it is (*Analytica Posteriora*, I, 4, 73 a).

Lukasiewicz (*Aristotle's Syllogistic*) saw in these judgements only the letters used by Aristotle. But he overlooked the fact that Aristotle himself keeps specifying that these letters may be replaced only by universals. Thus, a judgement can only be made by predication; predication belongs to the universal.

Therefore, the second treatise of the *Organon* deals with the predication of the universal, and with the expression of this predication in propositions.

Analytica Priora deals with the necessary aspect of the universal. The truth of a conclusion, drawn by means of syllogistic reasoning, is due to the fact that it is necessary, and it is necessary because it derives from the universal.

Analytica Posteriora is concerned with definition, that is with the manner of expressing the universal in a definition. The conditions required for a definition in the Stagirite's view, — that is, to be universal and essential — clearly show the theory of definition to be a theory of the expression of the universal, viewed as an essence as well.

It is also within the section dealing with the theory of science, that any science is shown to require universal principles, better known and prior to the demonstrated truths, otherwise their validity would not be assured.

Topica, deals with probable truth, that is with such conclusions resulting from premises which appear true to everybody, to the majority, or to the wisest, and among the wisest, either to all or to most of them, or to the best known and most famous (*Topica*, I, 1, 100 b).

Dialectical knowledge occurs when — τὸ καθόλου — the universal is not known but only what appears as general and common — τὰ κοινά. Therefore, dialectics, as an art, is the imitation of the *Analytica*, just as what is common is an imitation, and a mere appearance of the universal.

Sophistic Refutations emphasize that, generally speaking, sophisms are due to the error of taking an accident for an essence, in other words, of making a predication without the universal, as if it were a real predication made with one universal (predication by accident, Aristotle said, gives but a name).

One can thus infer that the structure of the *Organon* is justified by itself, and it refers to the sundry hypostases of the universal.

ORGANON = Ontologic logic, logic of forms, logic of the universal.

1. *The Categories* = the table of maximal universals.
2. *On Interpretation* = the universals in their predicative function.
3. *Analytica Priora* = the universal as essential necessity
4. *Analytica Posteriora* = the universal as essence and necessary structure of a science which must start from the universal.
5. *Topics* = the probable as substitute of the universal.
6. *On Sophistic Refutations* — the accident taken as essence, or the particular taken as universal.

In brief, the *Organon* can be said to be the logic of the universal, which it studies under all the aspects it implicitly includes:

- the universal — form — καθόλου-μορφή
- the universal — maximal predicate — καθόλου-κατηγορία
- the universal — necessity — καθόλου-ανάγκη
- the universal — common generality — καθόλου-κοινόν
- the universal — accident (error) — καθόλου-συμβεβηκός

From another point of view, which concerns the acts of thinking, the same division of the *Organon* can be justified by the hierarchy of the intellectual functions. This idea was less clearly expounded by the Greek commentators, the Arabs being the first to throw light upon it, and, later on, the Scholastic logicians. The structure of the Stagirite's logics corresponds to this natural hierarchy of intellectual activity, going all the way from simple to compound.

As we have seen, human understanding is apt to accomplish three operations:

1. *The thinking of the indivisible*, i.e. of the universal (*De Anima*, III, 6, 430a; *Metaphysics*, IX, 10, 1052 a, etc.)

2. *The thinking of those which present themselves as united or divided*, i.e. synthesis and analysis of the universals (*Metaphysics*, IX, 10, 1051 b, *De Anima*, III, 6, 430 a, etc.)

The act of thinking whereby what is unknown becomes known (*Second Analytics*, 2 etc.), i.e. the act of passing from a universal to another universal.

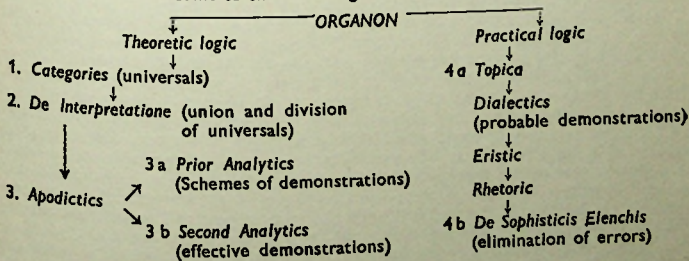
The correspondent parts to these three functions of the intellect are the following: 1. *Categories*; 2. *De Interpretatione*; 3. *Analytics* (divided into two parts: the schemes of the demonstration and the effective demonstration).

The other parts of the *Organon* correspond to the application or to the effective practicing of the previous ones. Thus, *Topica* will deal with the inventive function — "to have the possibility to argue in any problem whatever". Applications will also be the intellectual operations whereby errors are avoided or eliminated, which form the object of *De Sophisticis Elenchis*.

One is now in a position to outline the logic structure of the *Organon*, which points to the correspondences with the respective operations of the intellect.

One part is devoted to the operations by which the mind seizes the universal, either immediately or mediately, and this is *theoretical*; another part is concerned with the applications of this theoretical knowledge, being thus endowed with a practical character.

That is how we come to the following table:



According to the above given explanations, to this construction of the *Organon*, the following corresponding scheme displays the theoretical (Intuitive) abstract and practical operations of the intellect.

THE INTELLECT

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Apprehension of indivisibles</i> | 4 a <i>Inventive operations</i> |
| 2. <i>Union and separation</i> | 4 b <i>Eliminatory operations (of errors)</i> |
| 3. <i>Operation of ratiocination</i> | |

3. LOGICA PERENNIS

Almost every treatise of logic offers a definition of logic, which generally differs from the definitions supplied by other works. "To determine the object of logic and to define it is in itself a difficult thing to achieve, writes the French logician E. Goblot. Is logic an art or a science? Is it a normative or a speculative science?" (*Traité de Logique*, p. 1, 6th edition, Paris, 1937).

...The utterly unfavorable opinion of Bertrand Russell, to say nothing of other master logicians of our days, resulted in the fact that a great many researchers only accepted the *Organon* as some primitive beginning of logic, the only really scientific logic being the mathematical one.

We have been trying to emphasize the essential features of the Stagirite's logic which make assertions such as Bertrand Russell's, that "syllogism is but a solemn charlatany" sound totally out of question. Such valuations denote a lack of understanding of the Great Stagirite's conception as well as of the historical character of logic, each of its moments being the expression of a certain modality of thinking. Given the correct understanding of this character — in fact nothing but the acceptance of Heraclite's aphorism according to which "the logos properly belongs to the soul in its self-increasing capacity", nobody will possibly overlook the point of Aristotle's logic (and generally of any moment in the history of logic), a course in which such phases merely represent outward manifestation of the logos. And this way of conceiving logic in its historicity invalidates Kant's opinion too, his nonhistorical conception, according to which Aristotle's logic, as he has it, would be definitively exhausted.

Our analysis leads to the conclusion that Aristotle's logic is the logic of the universal. It is in this unique feature that all further logical aspects are contained, such as necessity, predication, essentiality, formal, and ontological character.

The universal character of the object had in view by Aristotle's logic, entails yet another: its *perenniality*. "We know the Stagirite's definition of the universal to be "that which exists everywhere and always; therefore what is universal — τὸ καθόλου is eternal — αἰδιότης — that is, perennial.

Steuchis Eugubinus (1497—1548), in his *De Philosophia Perenni* (Lyon, 1540) was the first to credit the idea that Aristotle's philosophy, and the whole Greek philosophy systematized by the Stagirite and the Scholastics — is a "perennial philosophy", identical in its substance, notwithstanding all the transformations it has passed through.

Accountably, the Stagirite's logic is *logica perennis*, since no problem of logic can exist outside the sphere of the universal. Any problem dealt with in the *Organon* can be raised, in a certain epoch, in a particular way; yet, no matter how it might be enunciated, it has already been fundamentally settled in the *Organon*. It may be that at a given moment, the investigations about reasoning should be prevalent, as for instance nowadays in symbolic logic, which turns logic into "a science of formal reasoning"; the problem of the universal might be predominant, as it actually was during the Middle Ages, when it developed into "the great dispute of the universals"; further on, hypothetical reasonings might be prevailing, at a different period, as with the Stoics, etc., but even though any of these problems may be prevailing with a particular School or in a particular epoch, in its fundamentals, it has already been raised by Aristotle who also provided the solution in essence.

We have seen that in the views of the Stagirite, to know the universal is tantamount to mastering it through an act of possession, performed by the active intellect. Therefore to know means to be. In other words, the real knowledge of the universal (which cannot be reduced to that of some abstract generalities) — within the knowing subject itself — achieves the universal, works out the articulations between the individual and the universal, and thus, by means of this ontologic act, provides man with a view of his own place within the context of Being, assesses the sense and meaning of his singular existence within the universal, the only way apt to offer him an efficient explanation and make him grasp the significance of his unexplainable and up to a point, insignificant individual existence.

English translation by D. ZAMFIRESCU.

LA HISTORIA DE LA LOGICA DE ANTON DUMITRIU

La obra que tenemos entre manos es, con toda probabilidad, la más completa de las, en su género, aparecidas hasta la fecha. El profesor Dumitriu ha intentado, y, sin duda, lo ha conseguido, ofrecer un panorama total de la historia de la Lógica, sin descuidar prácticamente ningún aspecto, presidiendo todos ellos por la idea de "universal" que el autor extrae del pensamiento griego y persigue a través de todo el desarrollo de la Lógica. Las anteriores Historias de la Lógica, concretamente las de Bochenski y Kneale, han tendido a sobrevalorar la importancia de los métodos matemáticos en la evolución del pensamiento lógico, con lo que la primera de las obras citadas, aparte de su carácter antológico, se convierte en un rastreo, eso sí, manifestamente eficaz de todos los antecedentes históricos de la investigación lógico-matemática, pero sin atender a multitud de cuestiones que escapan de estos límites. La obra de Kneale mantiene la misma tendencia, aunque sus análisis sean más completos.

Por el contrario, el libro de Anton Dumitriu no puede ser considerado como tendencioso o parcial. Dada su concepción personal de la Lógica como idéntica en gran medida a su propia historia, "suma integral de todos los momentos de esta ciencia", es obvio que ningún problema o concepción peculiar hayan sido eludidos. Y esta última afirmación puede ser constatada solo con examinar el contenido del libro, que está dividido en nueve partes más un apartado de conclusiones generales.

Thank you again for a most interesting article.

Sincerely yours,

Norris Clarke, S.J.
Editor

ТЕОРИЯ ЛОГИКИ
logicii. Editura Academiei
Bucuresti, 1973. 389 p.

International Philosophical Quarterly
Fordham University
Bronx, N.Y. 10458

Jan. 2, 1969

Dear Professor Dumitriu:

Greetings for the New Year! I received a fascinating article from Prof. Garulli about you. Thanks for recommending that he send it. One of our professors on reading one of your reprints says you are a genius! But I gather you are controversial, so I fear we cannot advertise you as a genius!

The purpose of this quick note is about the proofs of your...

Anton DUMITRIU. — 1973.
Enciclopedia Romana, 1973.
volume 12 x 19 de 199 p.
A. Dumitriu, le logicien et
analysé ici l'histoire de la

ENRICO GARULLI

ANTON DUMITRIU
E IL
PROBLEMA DEI FONDI
LOGICI DELLA SCIENZA

ESTRATTO
a il Dialogo N.
Settembre

@Asociația Ziaristilor Independenti din România

În facsimil, la paginile 131, și 143, câteva mențiuni și comentarii de peste hotare, apărute pe marginea ISTORIEI LOGICII, în: „Scientia — rivista internazionale di sintesi scientifica”, „Archives de Philosophie”, „Dutch Journal of Philosophy”, „Naucniĭe dokladi viššii”, „Il Dialogo”, etc.

Corectura: LIDIA IGIROȘIANU

Întreprinderea Poligrafică „13 decembrie 1918”

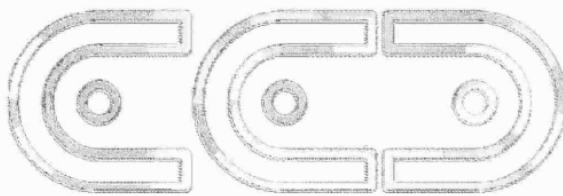
**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI**

Lel 7

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

